W. A. Mozart.

Dritter Theil.



gem. v. Tischbein

gest. v. L. Sichling

W. A. MOZART.

W. A. Mozart

von

Otto Jahn.

Dritter Theil.

Mit Mozarts Bildniß nach Tischbein, und drei Notenbeilagen.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.
1858.



W. A. MOZART.

W. A. Mozart

von

Otto Jahn.

Dritter Theil.

Mit Mozarts Bildniß nach Tischbein, und drei Notenbeilagen.

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1858.

Inhalt.

Viertes Buch.

Wien.

(1781—1791.)

1.

Wolfgangs Stellung als erzbischöflicher Diener S. 3 ff. Seine Erfolge als Klavierspieler S. 10 ff. Erbitterte Stimmung gegen den Erzbischof S. 13 ff. Wolfgang verläßt den erzbischöflichen Dienst S. 17 ff. Des Vaters Bemühungen Wolfgang in seiner bisherigen Stellung zu halten S. 24 ff. Wolfgangs Entlassung durch Graf Arco S. 28 ff.

2.

Verstimmung des Vaters S. 31 ff. Die Wiener Bühne S. 33 ff. Das „National-Singspiel" S. 35 f. „Die Bergknappen" von Umlauf S. 36 f. Das Personal der deutschen Oper S. 37 ff. Salieris „Rauchfangkehrer" S. 41. Anfänge von „Belmont und Constanze oder die Verführung aus dem Serail" S. 43 ff. Unterbrechungen dieser Arbeit S. 45 f. Mozart bemüht sich um die Stelle eines Musiklehrers bei der Prinzessin Elisabeth von Würtemberg, der Braut des Erzherzogs Franz S. 48 ff. Musikalischer Wettkampf zwischen Mozart und Clementi S. 51 ff. Der Kammerdiener Strack S. 55. Josephs II. Kammermusik S. 56 ff. Salieri als Operncomponist. Sein Verhältniß zu Mozart S. 61 ff. Vereitelte Hoffnung beim Fürsten Liechtenstein eine feste Stellung zu erhalten S. 64. Mozart als Musiklehrer S. 65. Die Entführung aus dem Serail und ihr Erfolg S. 69 ff. (vgl. Beilage XVII S. 469).

3.

Der Text zu der „Entführung aus dem Serail" S. 79 ff. Mozarts Anforderungen an einen Operntext S. 85 ff. Das Singspiel S. 94 ff. Die Aufgabe welche Mozart in der „Entführung" zu lösen suchte S. 98 f. Die Partie des Belmont S. 100 ff. Constanze S. 106 ff. Osmin S. 110 ff. Blondchen S. 121 f. Pedrillo S. 122 f. Die Ensemblesätze S. 123 ff.

4.

Wolfgangs Verhältniß zur Familie Weber S. 128 ff. Zur Familie Mesmer und Aurnhammer S. 132 ff. Wolfgang verlobt sich mit Constanze Weber und sucht diesen Schritt gegen den Vater zu rechtfertigen S. 138 ff. Aufnahme dieser Mittheilung S. 142 ff. Getrübter Bräutigamsstand S. 145 ff. Die Baronin von Waldstädten S. 153 ff. Der Vater sträubt sich seine Einwilligung zur Heirath zu geben S. 155 f. Die Hochzeit S. 156 ff. Wolfgangs Liebesverhältniß nach Rochlitz' Darstellung S. 161 ff.

5.

Die junge Wirthschaft S. 162 ff. Verhältniß der Gatten S. 164 ff. Wolfgangs Zärtlichkeit gegen die kränkelnde Frau S. 170 ff. Verdächtigungen von Wolfgangs ehelicher Treue S. 172 ff. Sorgen um die Existenz S. 177 f. Verstimmung und Pläne zu Kunstreisen S. 178 f. Des Vaters Unzufriedenheit mit diesen Plänen S. 180 ff. Wolfgang wird kaiserlicher Kammermusicus S. 184 ff. Wird auf sein Gesuch dem Kapellmeister an der Stephanskirche adjungirt S. 188 ff. Mozart als Klavierlehrer S. 191 ff. Als Lehrer in der Theorie der Musik S. 197 f. Seine Concerte oder Akademien S. 198 ff. Ein Concert-Programm aus dem Jahre 1783 S. 202 ff. Subscribenten zu Mozarts Akademien im Jahre 1784 S. 205 ff. Im Jahre 1785. Besuch des Vaters S. 207 ff. Mozart als Concertgeber in Prag S. 209. Vorliebe der Wiener höhern Stände für Musik S. 210 ff. Mozarts Theilnahme an Privatconcerten S. 212 ff. Musikaufführungen in Mozarts Wohnung S. 214 f. Veröffentlichung von Compositionen S. 215 ff. Vortheile davon für den Componisten S. 217 f. Ein polnischer Musikfreund S. 218 f. Mißbrauch von Mozarts Sorglosigkeit nach Rochlitz' Darstellung S. 219 ff. Mozart und die Schauspieldirectoren nach Rochlitz' Darstellung S. 223 ff. Oekonomische Ergebnisse der Leistungen Mozarts S. 227 f. Häusliche Noth S. 228 ff. (vgl. Beilage XX S. 489 ff.). Klatschsucht und Mißgunst finden den Grund dieser Noth in schlechtem Lebenswandel Mozarts S. 232 ff. Vertheidigung Mozarts gegen lieblose Beurtheilung S. 235 f. Mozarts Liebhaberei für das Tanzen S. 236 ff. Seine leidenschaftliche Neigung für das Billardspiel S. 241 ff. Seine Neigung zu geistigen Getränken S. 244 ff. Seine Liberalität S. 247 ff. Sorge für den Haushalt S. 249 ff.

6.

Verbitterung des Vaters in Folge von Wolfgangs Heirath 253 ff. Besuch in Salzburg mit der jungen Frau S. 256 ff. Wolfgang reißt Michael Haydn aus der Verlegenheit seine Besoldung zu verlieren S. 258 ff. Rückreise nach

Wien S. 261 f. Leopold Mozarts Besuch in Wien und seine letzten Lebenstage S. 266 ff.

7.

Mozarts Verhältniß zu seiner Schwiegermutter S. 272 f. Zu Aloysia Lange S. 273 ff. Zu Josepha Hofer S. 279 ff. Eine Arie mit obligatem Klavier für Nancy Storace S. 281 f. Ensemblestücke zu Bianchis „Villanella rapita" S. 282 ff. Andere Einlegestücke S. 286 f. Das Lied „Ich möchte wohl der Kaiser sein" S. 287 f. Mozart schreibt für Mar. Kirchgäßner ein Quintett für Harmonika ꝛc. S. 289. Für Regina Strinasacchi eine Sonate für Violine mit Klavier S. 291 ff. Mehrere Concerte für den Hornisten Leitgeb S. 292 ff. Ein Concert für den Clarinettisten Ant. Stadler S. 296 f. Mozarts Verhältniß zu den italiänischen Gesangskünstlern S. 297 ff. Urtheile über Kunstgenossen S. 301 ff. Mozarts Neidlosigkeit S. 303 ff. Wohlwollen gegen jüngere Künstler S. 305 f. Neider und Verkleinerer S. 307 f. Mozarts Verhältniß zu Jos. Haydn S. 309 ff.

8.

Gesellige Kreise, in denen Mozart sich bewegte. Die Gräfin Thun S. 316 ff. Das Greinersche Haus S. 320. Die Geschwister Martinez und Metastasio S. 320 ff. Der Geh. Rath v. Keeß S. 322 f. Mozarts Beitrag zur künstlerisch-musikalischen Unterhaltung der Gesellschaft S. 324 ff. Die Familie v. Jacquin S. 325 ff. Die Arie „Mentre ti lascio o figlia", für Gottfr. v. Jacquin S. 329 f. Kleinere Compositionen für gesellige Kreise S. 330 ff. Das Bandl-Terzett S. 332. Canons S. 333 ff. Der „musikalische Spaß" S. 339 ff. Lieder S. 342 ff.

9.

Gottfr. Baron van Swieten S. 351 ff. Friedrich der Große und die Opera seria in Berlin S. 353 ff. Seine Privatconcerte S. 355 f. Phil. Eman. Bach S. 356 f. Wilh. Friedemann Bach S. 357 f. Die musikalische Litteratur in Berlin S. 359 f. Kirnberger u. Marpurg S. 360 ff. Fr. Nicolai S. 363. Das Liebhaberconcert in Berlin S. 364 f. Opposition gegen die Quanz-Graunsche Tendenz in der Musik S. 365 ff. Einfluß des berliner Musiklebens auf van Swieten S. 368 f. Van Swietens Wirksamkeit in Wien S. 369 f. Sein Eifer für ernste und strenge Musik und deren Einfluß auf Mozart S. 372 ff. Compositionen in gebundener Schreibart, zu welchen Mozart das Studium Bachs und Händels veranlaßte S. 374 ff. Einfluß dieser Meister auf Mozart S. 380 ff. Die dreistimmige Klavierfuge in C-dur S. 383 ff. Zwei „Stücke für ein Orgelwerk in einer Uhr" in F-moll S. 387 ff. Die Messe in C-moll S. 390 ff.

10.

Mozarts Beziehungen zum Freimaurerorden S. 398 f. Die Maurerei in Wien S. 399 ff. Mozarts muthmaßliche Gründe dem Orden sich anzuschließen S. 404. Durch maurerische Bezüge veranlaßte Compositionen: „Die Gesellenreise" S. 409 f. „Maurerfreude", eine Cantate S. 410 ff. „Kleine Freimaurercantate" S. 412 f. „Die ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer ehrt", eine Cantate S. 413 ff. „Maurerische Trauermusik" 2c. S. 416 ff.

11.

Mozarts eigenthümliche Art des Schaffens S. 419 ff. Sein Brief an einen Baron v. P. (vgl. Beilage XXI S. 496 ff.) über seine „Art beim Schreiben und Ausarbeiten" S. 423 ff. Studien in der Composition S. 425 ff. Das Arbeiten des Künstlers bei der selbständigen Production S. 428 ff. Die künstlerische Productivität Mozarts S. 432 ff. Die Harmonie verschiedener künstlerischer Eigenschaften in Mozart S. 437 ff. Flüchtige Aufzeichnungen musikalischer Gedanken und Modificationen der ersten Conception S. 440 ff. Ausgeführtere Skizzen S. 452 f. Partiturentwürfe S. 454 f. Improvisationen im Componiren und am Klavier S. 456 ff.

Beilagen XVII—XXII.

XVII. Urtheile von Zeitgenossen über „die Entführung aus dem Serail" S. 467—473.

XVIII. Der Heirathscontract S. 474 f.

XIX. Briefe Mozarts an seine Frau aus den Jahren 1789 und 1790 S. 476—488.

XX. Briefe Mozarts an seinen Freund Puchberg S. 489—495.

XXI. Mozarts Brief an einen Baron v. P. über seine „Art beim Schreiben und Ausarbeiten" S. 496—505.

XXII. Verzeichniß der von Mozart unvollendet hinterlassenen Compositionen S. 506—514.

Viertes Buch.

Wien.

(1781—1791.)

1.

Durch die Berufung nach Wien sah Mozart freilich einen lange gehegten sehnlichen Wunsch befriedigt, aber das Verhältniß zum Erzbischof, in dessen Gefolge er sich dort aufhalten mußte, war nur zu sehr geeignet ihm den Aufenthalt gänzlich zu verleiden. Er hatte, da er in der glänzendsten Zeit der Wintersaison[1] nach Wien kam, die beste Gelegenheit in den zahlreichen Gesellschaften der vornehmen Welt, in welchen die Musik das vorherrschende Mittel der Unterhaltung war, sich bekannt zu machen und Ruhm und Geld zu gewinnen. Allein der Erzbischof, so sehr ihm daran gelegen war mit dem außerordentlichen Virtuosen und Componisten zu glänzen, den er in seinen Diensten hatte, fand eine ebenso große Genugthuung darin, diesen in jedem Augenblick empfinden zu lassen, daß er in seinen Diensten stand. Es war damals Sitte, daß die Herrschaften wenn sie zu Gast geladen waren ihre Dienerschaft mitnahmen, damit diese in dem Hause des Wirths sich an der Aufwartung betheiligte[2]; so wurden auch die Virtuosen der Kapelle mit in Gesellschaften genommen oder in fremde Häuser befohlen um sich dort hören zu lassen. Der Erzbischof versäumte es nicht, Mozart wie Ceccarelli und Brunetti auf diese Art als seine Hausvirtuosen zu produciren; aber so oft Mozart eine vortheilhafte Gelegenheit

1) Nach der durch den Tod der Kaiserin Maria Theresia (29. Nov. 1780) verursachten Unterbrechung aller Vergnügungen wurde die Saison um so lebhafter.

2) Nicolai Reise V S. 231.

fand sich selbständig hören zu lassen, verweigerte er die Erlaubniß. Und ließ er ihn in dieser Richtung seine Abhängigkeit bitter fühlen, so behandelte er ihn in seinem Hause vollständig wie einen Bedienten. Man kann denken, in welchem Grade Mozart, der diesen persönlichen Druck selbst in Salzburg nicht so empfand, jetzt, herausgerissen aus dem Genusse völliger Freiheit und wohlverdienter Anerkennung, welche ihm in München zu Theil wurde, und den glänzenden Aussichten, welche Wien ihm bot, gegenübergestellt, über eine so unwürdige Begegnung empört werden und wie lebhaft der Gedanke diese Fesseln abzuschütteln ihm sich aufdrängen mußte. Die Briefe an den Vater lassen uns diese Situation und seine Stimmung deutlich erkennen.

„Gestern als den 16ten [März 1781] bin ich, Gott Lob und Dank, ganz mutterseliger allein in einer Postchaise hier angekommen, Morgens 9 Uhr. — Ich kam Donnerstag den 15ten müde wie ein Hund Abends um 7 Uhr in St. Pölten an, legte mich bis 2 Uhr Nachts schlafen und fuhr dann grade bis nach Wien. Dieses schreib ich — wo? — im Mesmer'schen Garten auf der Landstraße[3]. — — Nun sogleich vom Erzbischof. Ich habe ein charmantes Zimmer im nämlichen Hause, wo der Erzbischof wohnt[4]. Brunetti und Ceccarelli logiren in einem andern Hause. Che distinzione! — Mein Nachbar ist Hr. v. Kleinmayrn[5], welcher bei meiner Ankunft mich mit allen Höflichkeiten überhäufte; er ist auch in der That

3) Die prächtige Einrichtung dieses Gartens, der mit Statuen geschmückt war, in welchem ein Theater, ein Vogelhaus u. dgl. sich befanden, rühmt Leop. Mozart in seinen Briefen aus Wien (1773).

4) Er wohnte im deutschen Haus in der Singerstraße.

5) Th. v. Kleinmayrn erwarb sich große Verdienste um das Archiv von Salzburg, welchem er vorstand ([Koch=Sternfeld] Die letzten dreißig Jahre S. 61), und wurde 1772 Director des Hofraths (ebend.

ein charmanter Mann. Um zwölf Uhr Mittag, leider für mich ein bischen zu früh, gehen wir schon zu Tische. Da speisen die zwey Leib- und Seel-Kammerdiener, Hr. Controlleur [C. M. Kölnberger], Hr. Zezi [Kammerfourier], der Zuckerbäcker, zwey Herrn Köche, Ceccarelli, Brunetti und meine Wenigkeit. NB Die zwey Leib-Kammerdiener sitzen oben an, ich habe doch wenigstens die Ehre, vor den Köchen zu sitzen. Nun, ich denke halt, ich bin in Salzburg. — Bey Tische werden einfältige grobe Späße gemacht; mit mir macht Keiner Spaß, weil ich kein Wort rede, und wenn ich was reden muß, so ist es allezeit mit der größten Seriosität, und so wie ich abgespeist habe, so gehe ich meines Weges. Abends haben wir keine Tafel, sondern Jeder bekommt drey Ducaten — da kann Einer weit springen. Der Hr. Erzbischof hat die Güte und gloriert sich mit seinen Leuten, raubt ihnen ihre Verdienste und zahlt sie nicht davor. — Gestern um 4 Uhr haben wir schon Musik gehabt, da waren ganz gewiß zwanzig Personen von der größten Noblesse da. — Ceccarelli hat schon beym Palfy[6] singen müssen. Heute müssen wir zum Fürst Gallizin[7], der gestern auch da war. — Jetzt will ich nur abwarten, ob ich nichts bekomme; bekomme ich nichts, so gehe ich zum Erzbischof und sage es ihm ganz gerade: wenn er nicht will daß ich was verdienen soll,

S. 65 f.). Er war dem Erzbischof Hieronymus ergeben und unterstützte ihn so eifrig als tüchtig in seinen Verbesserungen des Salzburger Staatswesens (ebend. S. 266). Auch durch die Unpartheyische Abhandlung vom Staate Salzburg (1770) und seine Nachrichten vom Zustande der Gegenden und Stadt Juvavia (1785) erwarb er sich entschiedenes Verdienst.

6) Die Schwester des Erzbischofs Maria Gabriela (geb. 1741) war mit dem Grafen Palfy vermählt. Ihr zu Ehren wurde 1763 Fischietti's (I S. 430) komische Oper Il mercato di Malmantile aufgeführt. Später unterrichtete Mozart ihre Kinder.

7) Fürst Gallizin war russischer Gesandter in Wien, »un grand imbécille« (Erinnerung an F. L. W. Meyer I S. 91).

so soll er mich bezahlen, daß ich nicht von meinem Gelde leben muß."

Der Vater, welcher den Sturm kommen sah, suchte ihn zu beschwichtigen: der Erzbischof habe Wolfgang doch nur nach Wien beordert um mit seinen Leistungen groß zu thun und werde deshalb schon Sorge tragen, daß sie zur Geltung kämen; allein er machte damit auf seinen Sohn wenig Eindruck. „Was Sie mir vom Erzbischof schreiben", antwortet er (24. März 1781) „hat, was seinen Ehrgeiz in Betreff meiner Person kitzelt, in so weit seine Richtigkeit; — allein, was nützt mich Alles dieß? Von diesem lebt man nicht. Glauben Sie nur sicher, daß er mir hier gleich einem Lichtschirm ist. — Und was giebt er mir denn für Distinction? — Hr. von Kleinmayrn, Boenike[8] haben mit dem erlauchten Grafen Arco[9] eine Extra-Tafel; — das wäre Distinction, wenn ich bey dieser Tafel wäre, aber nicht bey den Kammerdienern, die außer dem ersten Platze am Tische die Lüster anzünden, die Thüre aufmachen und im Vorzimmer bleiben müssen, wenn ich darin bin — und bey den Köchen! Und dann, wenn wir wo hingerufen werden, wo ein Concert ist, so muß der Herr Angerbauer[10] herauspassen, bis die Herren Salzburger kommen, und sie dann durch einen Lakay weisen lassen, damit sie

8) J. M. Boenike, ein aufgeklärter und unterrichteter Geistlicher, ward auf die Empfehlung des Bischofs Franz Joseph von Würzburg von einer Landpfarre als geheimer Secretär und Consistorialrath 1773 von Hieronymus berufen ([Koch-Sternfeld] Die letzten dreißig Jahre S. 60), und wurde 1787 Kanzler des Consistoriums (ebend. S. 64). Er ward vom Erzbischof zu wichtigen Missionen verwandt (ebend. S. 100. 104 f.) und begleitete ihn gewöhnlich auf seinen Reisen (ebend. S. 348 f. 356).

9) Der Oberst-Küchenmeister Graf Karl Arco war der Sohn des Oberst-Kämmerers Grafen Georg Anton Felix Arco.

10) Joh. Ulr. Angerbauer, Leibkammerdiener des Erzbischofs, war ein thätiger Musikliebhaber, der sich sogar im Orgelbau versuchte.

hinein dürfen. Wie das Brunetti so im Discours erzählte, so dachte ich mir: wartet nur, bis ich einmal komme."

„Als wir also letzthin zum Fürsten Gallizin mußten, sagte mir Brunetti in seiner höflichen Art: tu, bisogna che sei quì sta sera alle sette, per andare insieme dal principe Gallizin, l'Angelbauer ci condurrà. — Hò risposto: và bene — mà se in caso mai non fossi quì alle sette in punto, ci andate pure, non serve aspettarmi, sò ben dove stà e ci verrò sicuro. Ich ging also mit Fleiß, weil ich mich schäme mit ihnen wohin zu gehen, allein hin; — als ich hinauf ging, stund schon der Hr. Angerbauer da, dem Hrn. Bedienten zu sagen, daß er mich hinein führen sollte. Ich gab aber weder auf den Hrn. Leib-Kammerdiener, noch den Bedienten Acht, sondern ging gerade die Zimmer durch in das Musikzimmer, denn die Thüren waren alle offen, — und schnurgerade zum Prinzen hin, und machte ihm mein Compliment, wo ich dann stehen blieb und immer mit ihm sprach. Ich hatte ganz auf Brunetti und Ceccarelli vergessen, dann man sah sie nicht, die steckten ganz hinterm Orchestre an die Mauer gelehnt, und traueten sich keinen Schritt hervor."

Auch ließ der Erzbischof seine Leute beim alten Fürsten Rudolf Colloredo, seinem Vater, spielen, der sie aber doch mit fünf Ducaten honorirte, und welche Ansprüche er selbst bei seinen Concerten an Mozart machte sieht man aus einem Briefe an den Vater (8. April 1781): „Heute hatten wir — denn ich schreibe um 11 Uhr Nachts — Akademie da wurden drey Stücke von mir gemacht, versteht sich, neue, — als: ein Rondeau zu einem Concert für Brunetti[11] — eine Sonate mit Accompagnement einer Violin für mich, welche ich gestern Nachts von 11 bis

11) Dieses Rondo, welches nach einer Notiz auf dem Autograph (das André an P. Rode überlassen hat) am 2. April 1781 für Brunetti componirt wurde, ist als Op. 85 Offenbach bei André erschienen. Es ist in

12 Uhr componirt habe; aber, damit ich fertig geworden bin, nur die Accompagnement-Stimme für Brunetti geschrieben habe, ich aber meine Parthie im Kopfe behalten habe, — und dann ein Rondeau für Ceccarelli, welches er hat repetiren müssen"[12]. Für diese Leistungen erhielt er vom Erzbischof, der ihm für das erste Concert doch wenigstens vier Ducaten hatte auszahlen lassen, gar nichts. Und das mochte noch gehen, aber, schreibt er kurz darauf (11. April 1781), „was mich halb desperat macht ist, daß ich an dem nämlichen Abend, als wir die Sch— Musique da hatten, zur Gräfin Thun invitirt war und also nicht hinkommen konnte, und wer war dort? der Kaiser! Adamberger und die Weigl waren auch dort und hat Jeder 50 Ducaten bekommen. — Und welche Gelegenheit!"

Allerdings hatte er Recht, daß der Erzbischof ihm gegen das Publicum ein Lichtschirm sei, denn er kam sehr bald in Verbindungen, die ihm glänzende Erfolge verbürgten. Nicht allein die alten Bekanntschaften mit der Mesmer'schen

---

C-dur (Allegretto grazioso 2/4), mit dem Quartett, 2 Oboen und 2 Hörnern begleitet; einfach und graziös, ohne Ansprüche auf Virtuosität. Zu spät habe ich bemerkt daß das II S. 160 erwähnte Rondo für Flöte nur eine Transposition des vorliegenden ist.

12) Diese Sonate kann ich nicht nachweisen; das Rondo (André Verz. 79) ist unter den bei Breitkopf u. Härtel erschienenen Concertarien n. 5. Der Text scheint einer Oper entlehnt, da der Name Zeira angegeben ist; doch habe ich dieselbe nicht ausfindig gemacht. Ein nicht sehr langes begleitetes Recitativ leitet das Rondo ein, dessen Thema dreimal wiederkehrt und dann durch eine Coda abgeschlossen wird. Die Arie ist durchweg sehr einfach gehalten, ohne alle Coloratur, auf einen mäßigen Stimmenumfang berechnet, auch die Begleitung (außer dem Quartett sind nur 2 Oboen und 2 Hörner angewendet) ist sehr leicht und bis auf die ziemlich langen Ritornelle nicht hervortretend. Man sieht daraus daß Ceccarelli kein Sänger war, dem viel zugemuthet werden durfte. Uebrigens ist die durchgehends ruhig gehaltene Cantilene ansprechend und einige, namentlich harmonische Züge sind durchaus eigenthümlich.

Familie (I S. 113), mit Hrn. v. Auerhammer und dessen dicken Fräulein Tochter — die wir noch näher kennen lernen werden —, mit dem alten Kapellmeister Bono — in dessen Hause eine Symphonie von Mozart probirt wurde [13] — wurden wieder erneuert, sondern es gelang ihm leicht in die Kreise der vornehmen Musikfreunde zu gelangen. „Ich gehe" schreibt er (24. März 1781) „Abends mit Herrn von Kleinmayrn zu einem seiner Freunde, zum Hofrath Braun, wo mir Alle sagen daß er der größte Liebhaber vom Clavier sei [14]. Bey der Gräfin Thun habe schon zwey Mal gespeist, und komme fast alle Tage hin: das ist die charmanteste, liebste Dame, die ich in meinem Leben gesehen, und ich gelte auch sehr viel bey ihr. — Beym Grafen Cobenzl [15] hab auch gespeist. — Nun ist meine Hauptabsicht hier, daß ich mit schöner Manier zum Kaiser komme, denn ich will absolument, daß er mich kennen lernen soll. Ich möchte ihm mit Lust meine Opera durchpeitschen und dann brav Fugen spielen; denn das ist seine Sache [16]. — O hätte ich gewußt, daß ich die Fasten nach Wien kommen würde, hätte ich ein kleines Oratorium geschrieben und zu meinem Vortheile im Theater gegeben, wie es hier Alles macht. Ich hätte leicht vorher zu schreiben gehabt, weil ich die Stimmen alle kenne. — Wie gern gäbe ich

---

13) „Das habe ich Ihnen neulich vergessen zu schreiben", berichtet er (11. April 1781) „daß die Sinfonie magnifique gegangen ist und allen Succeß gehabt hat. 40 Violin haben gespielt — die Blas-Instrumente alle doppelt — 10 Bratschen, 10 Contrabassi, 8 Violoncelli und 6 Fagotti."

14) „Zu den größten Kennern der Musik unter den Liebhabern gehört der Reichshofrath v. Braun. Er schätzt besonders die Compositionen des großen Philipp Emanuel Bach; er hat freilich darin den zahlreichsten Theil des Publicums in Wien gegen sich." Nicolai Reise IV S. 556.

15) Philipp Graf von Cobenzl, Josephs Freund und Vertrauter, war seit 1779 Hof- und Staats-Vicekanzler, zur Unterstützung des Fürsten Kaunitz, dem er ganz ergeben war.

16) Vgl. II S. 78.

nicht ein öffentliches Concert, wie es hier der Brauch ist; aber es wird mir nicht erlaubt, das weiß ich gewiß: denn stellen Sie sich vor — Sie wissen, daß hier eine Societät ist, welche zum Vortheile der Wittwen von den Musicis Akademien giebt[17], und Alles, was nur Musik heißt, spielt da umsonst. Das Orchester ist 180 Personen stark[18]; kein Virtuos, der nur ein bischen Liebe des Nächsten hat, schlägt es ab, darin zu spielen, wenn von der Societät aus darum ersucht wird[19]; man macht sich auch sowohl beym Kaiser als beym Publicum darum beliebt. — Starzer[20] hatte den

17) Der Kapellmeister Flor. Gaßmann begründete im Jahr 1771 das Pensionsinstitut für Wittwen und Waisen der Wiener Tonkünstler, welches vom Hof eine Dotation und das Privilegium erhielt, jährlich vier große Concerte, zwei in der Advent-, zwei in der Charwoche im Hoftheater zu geben, und componirte für das erste Concert sein Oratorium Betulia liberata, welches Salieri im Jahr 1821 neu bearbeitet wieder aufführte (Mosel Salieri S. 194 ff.). Im Jahr 1772 componirte Dittersdorf für das Institut das Oratorium Esther (Selbstbiogr. S. 203 ff.), Haydn 1774 Il ritorno di Tobia (Griesinger Notiz. S. 25), Salieri 1776 La passione di Giesù (Mosel Salieri S. 195), Mozart 1785 Davidde penitente.

18) Bei Dittersdorfs Oratorium war das Orchester 200 Personen stark. K. R[isbeck] (Briefe I S. 276) erzählt sogar, es seien gegen 400 Musikanten in Wien, die sich in gewisse Gesellschaften theilten und oft viele Jahre lang zusammen arbeiteten; unter einer strengen Direction erreichten sie das ungewöhnliche Zusammenspiel, wodurch das Wiener Orchester sich auszeichnete. „An einem gewissen Tage geben diese 400 Künstler zusammen ein Concert zum Besten der Musikantenwittwen. Man versicherte mich, daß dann alle die 400 Instrumente ebenso richtig, deutlich und rein zusammenspielten, als man es von 20—30 hört. Gewiß ist dieses Concert das einzige von der Art in der Welt."

19) Mozart spielte in dem Societätsconcert am 22. Jan. 1783 ein Clavierconcert; am 23. Dec. 1785 war angekündigt „im Zwischenact ein Clavierconcert neu componirt und geschlagen von W. A. Mozart"; am 22. Dec. 1789 ließ er sein Quintett für Clarinette und Streichinstrumente zuerst spielen.

20) Starzer war ein geschickter Violinspieler und berühmt durch

Auftrag, mich darum zu bitten, und ich sagte es ihm sogleich zu, doch müßte ich vorher meines Fürsten Gutachten darüber vernehmen, und ich hatte gar keinen Zweifel, weil es eine geistliche Art und unentgeltlich, nur um ein gutes Werk zu thun, ist. — Er erlaubte es mir nicht; die ganze hiesige Noblesse hat ihm dieses übel genommen. — Mir ist es nur wegen diesem leid: ich hätte kein Concert, sondern, weil der Kaiser in der Proscen-Loge ist, ganz allein (die Gräfin Thun hätte mir ihr schönes Steinersches Pianoforte dazu gegeben) präludirt, eine Fuge und dann die Variationen Je suis Lindor [21] gespielt. — Wo ich noch das so öffentlich gemacht habe, habe ich allezeit den größten Beyfall erhalten, weil es so gut absticht und weil Jeder was hat."

In diesem Falle mußte der Erzbischof indessen doch nachgeben; Starzer war zur Akademie bei dem Fürsten Gallizin gegangen und er so wie die ganze Noblesse hatten den Erzbischof so lange gequält, daß er seine Einwilligung nicht versagen konnte: „bin ich so froh!" ruft Mozart aus, als er seinem

---

seine Balletcompositionen, die er meistens für Noverre schrieb (Schubart Aesthet. S. 79). Er starb als Kapellmeister 1793 in Wien.

21) Auch in seinem Concert in Leipzig im Jahr 1789 spielte er nach einer freien Phantasie diese Variationen (A. M. Z. I S. 114). Das Thema ist nicht aus Paesiello's Barbiere di Seviglia, welcher 1782 componirt ist, sondern eine Composition der Romanze in Beaumarchais Barbier, ich weiß nicht von wem. Mozarts Variationen waren also ehe er nach Wien kam, in Salzburg oder vielleicht schon in Paris componirt. In einem Briefe an Breitkopf (10. Aug. 1781) erwähnt Leop. Mozart Trois airs variés pour le Clavecin ou Fortepiano von Wolfgang, welche in Paris bei Heyna gestochen wären; dazu mögen auch wohl diese Variationen gehören. Sie finden sich in den Oeuvres II, 5. In einem Brief an Breitkopf u. Härtel (19. Aug. 1799) bedauert die Wittwe Mozarts, daß die Variationen hier fehlerhaft und nicht übereinstimmend mit der Pariser Ausgabe oder dem Amsterdamer Nachdruck derselben gestochen sind; was ich zu controliren außer Stande bin.

Vater dies meldet[22]. Der Erfolg war auch so wie er ihn sich nur wünschen konnte. „Gestern" schreibt er (4. April 1781) „kann ich wohl sagen daß ich mit dem Wiener Publicum wohl zufrieden war. Ich spielte in der Akademie der Wittwen im Kärthnerthor-Theater und mußte wieder neuerdings anfangen, weil des Applaudirens kein Ende war." Auch im folgenden Brief (8. April 1781) kommt er wieder darauf zurück: „Das was mich am meisten gefreut und verwundert hat, war das erstaunliche Silentium und mitten im Spielen das Bravoschreyn. Für Wien, wo so vjele, und so viele gute Clavierspieler sind, ist das gewiß Ehre genug." Nach einem solchen Erfolg waren die Aussichten für ihn, wenn er ein eigenes Concert geben konnte, brillant genug, die Damen trugen sich ihm, wie er dem Vater schreibt, an selbst Billets auszutheilen. „Was glauben Sie, wenn ich nun, da mich das Publicum einmal kennt, eine Akademie für mich gäbe, was ich nicht da machen würde? — Allein unser Erzbischof erlaubt es nicht — will nicht daß seine Leute Profit haben sollen, sondern Schaden." Er beabsichtigte in der nächsten Zeit seine Musiker nach Salzburg zurückzuschicken; und mußte Mozart jetzt von Wien fort, ehe er sich dort in der Gunst des Publicums festgesetzt hatte, saß er wieder in Salzburg, wo er an einen Urlaub so leicht nicht denken konnte, war es mit allen guten Aussichten für die Zukunft vorbei. Brunetti hatte ihm erzählt, daß Graf Arco vom Erzbischof aus ihm mitgetheilt

22) Auf dem Anschlagzettel für das vier und dreißigste Concert der Societät der Tonkünstler in Wien für den Pensionsfonds am 3. April 1781 heißt es: „Dann wird sich der Herr Ritter W. A. Mozart ganz allein auf einem Pianoforte hören lassen: er war selber bereits als ein Knabe von sieben Jahren hier und hat sich schon damals theils in Absicht auf Composition als auch in Ansehung der Kunst überhaupt und der besonderen Fertigkeit im Schlagen den allgemeinen Beyfall des Publicums erworben" (Neue Wien. Musikzeitg. 1852 N. 35).

habe, daß sie das Diligencegeld bekommen würden und am Sonntag abreisen sollten; übrigens wer noch länger bleiben wolle, könne es thun, doch müsse er dann auf seine eigene Faust leben, er bekomme vom Erzbischof aus weder Tafel noch Zimmer mehr. Als man darauf Mozart fragte, was er denn zu thun beabsichtige, erklärte er, bis Graf Arco selbst ihm sage daß er fort solle, werde er dieses gänzlich ignoriren, dann werde er sich dem schon entdecken. Freilich wollte er in Wien bleiben; er meinte, wenn er nur zwei Scolaren fände — eine Schülerin hatte er schon an der Gräfin Rumbeck — stände er sich schon besser als in Salzburg, dazu ein glänzendes Concert, einträgliche Einladungen in Gesellschaften — es konnte gar nicht fehlen, daß er bald Geld nach Hause schickte, während der Vater dort beide Besoldungen zöge und ihn aus dem Brode hätte. „O, ich will dem Erzbischof gewiß eine Nase drehen daß es eine Freude seyn soll, und mit der größten Politesse, denn er kann mir nicht aus.“

Der Vater erschrak über diese Nachrichten. Er hatte ein gründliches Mißtrauen gegen Wolfgangs Finanzpläne, die auf eine unsichere Zukunft basirt waren, er fürchtete daß ein völliges Zerwürfniß mit dem Erzbischof die Folge eines solchen Schrittes sein, daß er seine sichere Anstellung verlieren und den Gefahren der Hauptstadt allein ausgesetzt sein würde; mit allem Nachdruck suchte er daher seinen Sohn über das Bedenkliche seines Vorhabens aufzuklären. Auf seine Ueberzeugung was ihm das Ersprießlichste sein würde machte er freilich damit keinen Eindruck, allein an seinen kindlichen Sinn appellirte er auch jetzt nicht vergebens. „Liebster Vater“, lautet die Antwort „ich habe Sie wohl recht lieb, das sehen Sie aus diesem, weil ich Ihnen zu Liebe allem Wunsch und Begierde entsage; denn wenn Sie nicht wären, so schwöre ich Ihnen bey meiner Ehre, daß ich keinen Augenblick versäu-

men würde, sondern gleich meine Dienste quittirte, ein großes Concert gäbe, mir Scolaren verschaffte und in einem Jahr hier in Wien so weit käme, daß ich wenigstens jährlich auf meine tausend Thaler käme. Ich versichere Sie daß es mir schwer genug fällt, daß ich mein Glück so auf die Seite setzen soll. — Ich bin noch jung, wie Sie sagen, das ist wahr; aber wenn man seine jungen Jahre so in einem Bettelort in Unthätigkeit verschlänzt, ist es auch traurig genug und auch Verlust." Einstweilen wurde die Abreise aber noch aufgeschoben, denn der Erzbischof gebrauchte seine Virtuosen noch in Wien; dann hieß es wieder am 22. April sollten sie nach Hause reisen. „Wenn ich daran denke", schreibt Wolfgang (11. April 1781) „daß ich von Wien wegreisen soll, ohne wenigstens 1000 fl. wegzutragen, so thut mir das Herz weh. Ich soll also wegen einem schlechtdenkenden Fürsten, der mich mit lausigen 400 fl. alle Tage cujonirt, tausend Gulden mit Füßen stoßen? denn das mache ich gewiß, wenn ich ein Concert gebe." Und nun hatte er soeben die Erfahrung gemacht, daß er nicht allein für den Erzbischof umsonst gearbeitet, sondern darüber noch die Gelegenheit versäumt hatte sich dem Kaiser zu produciren. „Ich kann ja doch dem Kaiser nicht sagen lassen, wenn er mich hören will, so soll er bald machen, denn in soviel Tägen reis ich ab — so was muß man doch immer erwarten. Und hier bleiben kann und mag ich nicht, außer ich gebe ein Concert; — denn ich stehe freylich, wenn ich nur zwey Scolaren hier habe, besser als bey uns, aber wenn man 1000 oder 1200 fl. im Sack hat, kann man sich ein wenig mehr bitten lassen, mithin auch besser bezahlen lassen. Und das erlaubt er nicht, der Menschenfeind — ich muß ihn so nennen: denn er ist es und die ganze Noblesse nennt ihn so." Auch für eine Anstellung zeigten sich ihm in Wien in nicht allzugroßer Ferne günstige Aussichten. Kapellmeister Bono

war sehr alt; nach seinem Tode mußte Salieri Kapellmeister werden und Starzer an dessen Stelle einrücken, für Starzer wußte man noch keinen Nachfolger — konnte man einen besseren finden als Mozart?

Wiederum ermahnte der Vater nicht ins Ungewisse Pläne zu machen, sondern das Sichere festzuhalten und deshalb zu ertragen, was sich nicht änderen lasse, er warnte ihn auch vor unvorsichtigen Aeußerungen, „die nur schaden könnten." Der Sohn konnte nicht anders antworten als daß der Vater Recht und nicht Recht habe; „aber dasjenige, in was Sie Recht haben, überwiegt sehr dasjenige, in was Sie nicht Recht haben, mithin, ich komme ganz gewiß und mit größten Freuden, da ich vollkommen überzeugt bin, daß Sie mich niemalen hindern werden mein Glück zu machen" (18. April 1781). Aber schwer wurde es ihm sich dem Willen des Vaters zu fügen, und der Erzbischof machte es ihm durch fortgesetzte Hudeleien nicht leichter. „Sie erwarten mich mit Freuden, mein liebster Vater!" schreibt er (28. April 1781). „Das ist auch das Einzige was mich zum Entschluß bringen kann, Wien zu verlassen — ich schreibe das Alles nun in der natürlichen teutschen Sprache, weil es die ganze Welt wissen darf und soll, daß es der Erzbischof von Salzburg nur Ihnen, mein bester Vater, zu danken hat, daß er mich nicht gestern auf immer (versteht sich, für seine Person) verloren hat. Gestern war große Accademie bey uns — vermuthlich die letzte. Die Accademie ist recht gut ausgefallen und troz all den Hindernissen Seiner Erzbischöflichen Gnaden habe ich doch ein besseres Orchestre gehabt als Brunetti, das wird Ihnen Ceccarelli sagen; denn wegen diesem Arrangement habe ich so viel Verdruß gehabt — o das läßt sich besser reden als schreiben. Doch wenn, wie ich nicht hoffen will, wieder so etwas vorgehen sollte, so kann ich

Sie versichern daß ich die Geduld nicht mehr haben werde, und Sie werden es mir gewiß verzeihen. Und das bitte ich Sie, mein liebster Vater, daß Sie mir erlauben künftige Fasten zu Ende Carneval nach Wien zu reisen — nur auf Sie kommt es an, nicht auf den Erzbischof; denn, will er es nicht erlauben, so gehe ich doch — es ist mein Unglück nicht, gewiß nicht! — O, könnte er dies lesen, mir wäre es ganz recht. Aber Sie müssen es mir im künftigen Brief versprechen, denn nur mit dieser Bedingniß gehe ich nach Salzburg — aber gewiß versprechen, damit ich den Damen hier mein Wort geben kann. Stephanie wird mir eine teutsche Oper zu schreiben geben. Ich erwarte also Ihre Antwort hierüber. — Wann und wie ich abreise kann ich Ihnen noch nicht schreiben. Es ist doch traurig, daß man bey diesem Herren nichts wissen kann — auf einmal wird es heißen: allons, weg! Bald sagt man, es ist ein Wagen beym Machen, worin der Controleur, Ceccarelli und ich nach Hause reisen sollen, bald heißt es wieder mit der Diligence, bald wieder man wird Jedem das Diligencegeld geben, und da kann Jeder reisen wie er will — welches mir auch in der That das Liebste wäre; bald in acht Tägen, bald in vierzehen, bald in drey Wochen, dann wieder noch eher — Gott! man weiß nicht wie man daran ist, man kann sich in nichts helfen [23]. — Gestern haben mich die Damen nach der Accademie eine ganze Stunde beym Clavier gehabt, ich glaube, ich säße noch dort, wenn ich mich nicht davon gestohlen hätte" [24].

23) Vgl. II S. 445.

24) „Ich habe das letztemal, da Alles aus war eine ganze Stunde noch Variationen (dazu mir der Erzbischof das Thema gab) gespielt, und da war so ein allgemeiner Beyfall, daß wenn der Erzbischof nur ein wenig ein menschliches Herz hat, er gewiß hat Freude fühlen müssen; und anstatt mir wenigstens seine Zufriedenheit und Wohlgefallen — oder meinetwegen gar nichts zu zeigen, macht er mich aus wie einen Gassenbuben, sagt mir ins Gesicht, ich soll mich weiter scheeren, er bekäme hundert, die ihn besser bedienten als ich" (13. Juni 1781).

Man sieht, wie hoch die leidenschaftliche Erregung Mozarts gestiegen war: es bedurfte nur eines Tropfens um das volle Gefäß überfließen zu machen und der Erzbischof schonte nicht, so mußte es doch zum Aeußersten kommen. Die folgenden Briefe Mozarts an den Vater geben uns eine Anschauung von dem was Hieronymus seinen Dienern glaubte bieten zu können.

„Ich bin noch ganz voll der Galle!“ schreibt er (9. Mai 1781) „und Sie, als mein bester, liebster Vater, sind es gewiß mit mir. Man hat so lange meine Geduld geprüft, endlich hat sie aber doch gescheitert. — Ich bin nicht mehr so unglücklich in Salzburgischen Diensten zu seyn — heute war der glückliche Tag für mich; hören Sie. Schon zweymal hat mir der — ich weiß gar nicht wie ich ihn nennen soll — die größten Sottisen und Impertinenzen ins Gesicht gesagt, die ich Ihnen um Sie zu schonen nicht habe schreiben wollen und nur weil ich Sie immer, mein bester Vater, vor Augen hatte, nicht gleich auf der Stelle gerächt habe. Er nannte mich einen Buben, einen liederlichen Kerl, sagte mir ich sollte weiter gehen — und ich litte Alles, empfand daß nicht allein meine Ehre, sondern auch die Ihrige dadurch angegriffen wurde, allein, Sie wollten es so haben — ich schwieg. Nun hören Sie. Vor acht Tägen kam unverhofft der Laufer herauf und sagte, ich müßte den Augenblick ausziehen — den anderen allen bestimmte man den Tag, nur mir nicht; ich machte also alles geschwind in den Koffer zusammen, und die alte Mad. Weber war so gütig mir ihr Haus zu offeriren. Da habe ich mein hübsches Zimmer, bin bey dienstfertigen Leuten, die mir in Allem, was man oft geschwind braucht und (wenn man allein ist) nicht haben kann, an die Hand gehen. — Auf Mittwoch setzte ich meine Reise (als heute den 9ten) mit der Ordinaire fest, ich konnte aber meine Gelder, die ich noch zu

bekommen habe, in der Zeit nicht zusammen bringen, mithin schob ich meine Reise bis Samstag auf. Als ich mich heute dort sehen ließ, sagten mir die Kammerdiener, daß der Erzbischof mir ein Paquet mitgeben will; ich fragte, ob es pressirt, so sagten sie, ja, es sey von großer Wichtigkeit. So ist es mir leid daß ich nicht die Gnade haben kann S. H. Gnaden zu bedienen, denn ich kann (aus oben gedachter Ursache) vor Samstag nicht abreisen; ich bin aus dem Hause, muß auf meine eigenen Kösten leben, da ist es nur ganz natürlich daß ich nicht eher abreisen kann, bis ich nicht im Stande dazu bin, denn kein Mensch wird meinen Schaden verlangen. Kleinmayern, Moll[25], Boeneke und die zwey Leibkammerdiener gaben mir Recht. — Als ich zu ihm hineinkam — NB! muß ich Ihnen vorhersagen daß mir der Schlaucka[26] gerathen ich sollte die Excuse nehmen, daß die Ordinari schon besetzt seye, das seye bei ihm ein stärkerer Grund —, als ich also zu ihm hineinkam, war das erste: Erzb. Nun, wann geht er denn, Bursch? — Ich: Ich habe wollen heute Nacht gehen, allein der Platz war schon verstellt. — Dann gings in einem Odem fort, ich seye der liederlichste Bursch, den er kenne; kein Mensch bediene ihn so schlecht wie ich; er rathe mir heute noch wegzugehen, sonst schreibt er nach Haus, daß die Besoldung eingezogen wird, — man konnte nicht zu reden kommen, das ging fort wie ein Feuer. Ich hörte alles gelassen an; er lügte mir ins Gesicht, ich hätte 500 fl. Besoldung[27]; hieß mich einen Lump, Lausbub, einen Fex — o, ich möchte

---

25) Ich weiß nicht gewiß, ob dies der später zum Hofkammerdirector ernannte Freih. v. Moll ist ([Koch-Sternfeld] Die letzten dreißig Jahre S. 73 f.).

26) Frz. Schlaucka, Leibkammerdiener des Erzbischofs.

27) So war es allerdings versprochen worden (II S. 313. 315), allein Mozart versichert (S. 14. 23), daß er nur 400 fl. als Gehalt bezogen habe.

Ihnen nicht alles schreiben. Endlich da mein Geblüt zu stark in Wallung gebracht wurde, so sagte ich: Sind also Ew. H. F. Gnaden nicht zufrieden mit mir? — Was? er will mir drohen? er Fex! o er Fex! dort ist die Thür! ich will mit einem solchen elenden Buben nichts mehr zu thun haben! — Endlich sagte ich: Und ich mit Ihnen auch nichts mehr. — Also geh er! — Und im Weggehen: Es soll auch dabei bleiben, morgen werden Sie es schriftlich bekommen. Sagen Sie mir also, bester Vater, ob ich das nicht eher zu spät als zu früh gesagt habe? — Nun hören Sie. Meine Ehre ist mir über alles und ich weiß daß es Ihnen auch so ist, — sorgen Sie sich gar nichts um mich, ich bin meiner Sache hier so gewiß, daß ich ohne mindeste Ursache quittirt hätte; da ich nun Ursache gehabt habe, und das dreymal, so habe ich gar kein Verdienst mehr dabey, au contraire, ich war zweymal Hundsfut, das drittemal konnte ich es doch halt nicht mehr seyn. Solange der Erzbischof noch hier seyn wird, werde ich keine Accademie geben. Daß Sie glauben, daß ich mich bey der Noblesse, bey dem Kaiser selbst in üblen Credit setzen werde, ist grundfalsch — der Erzbischof ist hier gehaßt und vom Kaiser am meisten; das ist eben sein Zorn, daß ihn der Kaiser nicht nach Laxenburg eingeladen hat[28]. Ich werde Ihnen mit nächstem Posttage einiges von Geld überschicken um Sie zu überweisen, daß ich hier nicht darbe. Uebrigens bitte ich Sie munter zu seyn, denn itzt fängt mein Glück an,

28) Hieronymus war in einem Proceß mit dem Domcapitel verwickelt, welches 1779 eine Deputation nach Wien schickte um von dem Kaiser eine außerordentliche Commission zu erbitten, der ihnen zusicherte, der Erzbischof solle wie der geringste Reichsstand behandelt werden. Dies war wohl eine wesentliche Ursache, weshalb Hieronymus sich in Wien aufhielt. Erst im Jahr 1785 kam ein Vergleich zu Stande. ([Koch-Sternfeld] a. a. O. S. 262 ff.)

und ich hoffe daß mein Glück auch das Ihrige seyn wird; schreiben Sie mir heimlich daß Sie vergnügt darüber sind — und das können Sie in der That seyn — und öffentlich zanken Sie mich recht darüber, damit man Ihnen keine Schuld geben kann. Sollte Ihnen aber ungeacht dessen der Erzbischof die mindeste Impertinenz thun, so kommen Sie alsogleich zu mir nach Wien. Wir können alle drey leben, das versichere ich Sie auf meine Ehre, doch ist es mir lieber, wenn Sie ein Jahr noch aushalten können. Schreiben Sie mir keinen Brief mehr ins teutsche Haus und mit dem Paquet — ich will nichts mehr von Salzburg wissen — ich hasse den Erzbischof bis zur Raserei. Schreiben Sie nur: abzugeben auf dem Peter im Auge Gottes im zweiten Stock. Geben Sie mir Ihr Vergnügen bald zu erkennen, denn nur dieses fehlt mir noch zu meinem Glück."

Er führte auch seinen Entschluß sogleich aus und berichtet am 12. Mai seinem Vater weiter: „Sie wissen aus meinem letzten Schreiben, daß ich den Fürsten den 9ten May um meine Entlassung gebeten habe, weil er mir es selbst geheißen hat; denn schon in den zwey ersteren Audienzen sagte er mir: Scher' Er sich weiter, wenn Er mir nicht recht dienen will! Er wird es freylich läugnen, aber deßwegen ist es doch so wahr als Gott im Himmel ist. — Was Wunder dann, wenn ich endlich durch Bube, Schurke, Bursche, liederlicher Kerl und dergleichen mehr im Munde eines Fürsten rühmliche Ausdrücke ganz außer mir, das: Scher' Er sich weiter! endlich für bekannt angenommen habe."

„Ich gab den folgenden Tag dem Grafen Arco eine Bittschrift, um sie Sr. Hochfürstl. Gnaden zu überreichen, und auch wieder das Reisegeld, welches in 15 fl. 40 Xr. als das Diligencegeld und 2 Ducaten Verzehrungsgeld besteht. Er nahm mir Beydes nicht an, sondern versicherte mich, daß ich

gar nicht quittiren könnte, ohne Ihre Einwilligung zu haben, mein Vater. Das ist Ihre Schuldigkeit, sagte er mir. — Ich versicherte ihn gleichfalls, daß ich so gut als er, und vielleicht besser meine Schuldigkeit gegen meinen Vater kenne, und es wäre mir sehr leid, wenn ich sie von ihm erst lernen müßte [29]. — Gut also, sagte er, ist er damit zufrieden, so können Sie Ihre Entlassung begehren, wo nicht, — so können Sie sie — auch begehren. Eine schöne Distinction! — Alles, was mir der Erzbischof in den drey Audienzen Erbauliches sagte, besonders in der letzten, — und was mir jetzt wieder dieser herrliche Mann Gottes Neues erzählte, machte eine so treffliche Wirkung auf meinen Körper, daß ich Abends in der Opera mitten im ersten Acte nach Hause gehen mußte, um mich zu legen; denn ich war ganz erhitzt, zitterte am ganzen Leibe und taumelte wie ein Besoffener auf der Gasse, blieb auch den folgenden Tag als gestern zu Hause, den ganzen Vormittag aber im Bette, weil ich das Tamarindenwasser genommen."

„Der Herr Graf hatte auch die Gewogenheit sehr viel Schönes an seinen Herrn Vater von mir zu schreiben, welches Sie vermuthlich schon werden haben einschlucken müssen. Es werden freylich einige fabelhafte Stellen darin seyn, doch wenn man eine Comödie schreibt, so muß man, wenn man Beyfall erhalten will, etwas utriren und nicht so genau der Wahrheit der Sache treu bleiben, und Sie müssen auch der Dienstfertigkeit der Herren etwas zu gut halten. Ich will nur, ohne mich zu beeyfern, denn mir ist meine Gesundheit

29) Ich weiß nicht, worauf sich dies beziehen mag. Aber die Briefe Leop. Mozarts, namentlich die späteren an seine Tochter, enthalten nur zu viele Züge, welche das Familienleben des Salzburger Adels in kein günstiges Licht setzen.

und mein Leben lieber (ist mir leid genug, wenn ich dazu gezwungen bin), ich will also nur noch den Hauptvorwurf, den man mir über meine Bedienung macht, hersetzen. Ich wußte nicht daß ich Kammerdiener wäre, und das brach mir den Hals. Ich hätte sollen alle Morgen so ein paar Stunden in der Antecamera verschlendern; man hat mir freylich öfters gesagt, ich sollte mich sehen lassen, — ich konnte mich aber niemalen erinnern, daß dieß mein Dienst sey, und kam nur allezeit richtig, wenn mich der Erzbischof rufen ließ."

„Nun will ich Ihnen nur kurz meinen unbeweglichen Entschluß vertrauen, so aber daß es die ganze weite Welt hören kann. Wenn ich beym Erzbischof von Salzburg 2000 fl. Gehalt bekommen kann und in einem anderen Ort nur 1000, so gehe ich doch in das andere Ort; denn für die anderen 1000 fl. genieße ich meine Gesundheit und Zufriedenheit des Gemüths. Ich hoffe also bey aller väterlichen Liebe, die Sie mir von Kindheit auf in so reichem Grade erwiesen haben und wofür ich Ihnen zeitlebens nicht genug dankbar seyn kann (am allerwenigsten aber in Salzburg), daß, wenn Sie Ihren Sohn gesund und vergnügt haben wollen, mir von dieser ganzen Sache gar nicht zu schreiben und sie ganz in die tiefste Vergessenheit zu begraben — denn ein Wort davon wäre schon genug um mir wieder neuerdings und Ihnen selbst — gestehen Sie es nur — Ihnen selbst Galle zu machen. Nun leben Sie wohl und freuen Sie sich, daß Sie keinen Hundsfut zum Sohne haben."

An demselben Tage, an welchem er diesen Brief seinem Vater durch die Post zuschickte, schrieb er ihm noch durch eine sichere Gelegenheit einen zweiten, in welchem er ihn sowohl von der Berechtigung seines festen Entschlusses den Dienst des Erzbischofs zu verlassen als von seinen guten Aussichten eindringlich zu überzeugen suchte. „In dem Briefe", schreibt er

„welchen Sie mit der Post erhalten haben, sprach ich mit Ihnen als wenn wir in Gegenwart des Erzbischofs wären. Jetzt spreche ich aber ganz allein mit Ihnen, mein liebster Vater. Von allem Unrecht, welches mir der Erzbischof von Anbeginn seiner Regierung bis jetzt angethan, von dem unaufhörlichen Schimpfen, von allen Impertinenzen und Sottisen, die er mir in das Gesicht sagte, von dem unwidersprechlichen Recht, das ich habe von ihm wegzugehen, wollen wir ganz schweigen, denn da läßt sich nichts dawider sagen. Nur will ich von dem sprechen, was mich — auch ohne alle Ursache einer Kränkung — von ihm wegzugehen verleitet haben würde."

„Ich habe hier die schönsten und nützlichsten Connoissances von der Welt, bin in den größten Häusern beliebt und angesehen, man erzeigt mir alle mögliche Ehre, und bin dazu noch dafür bezahlt, — und ich soll um 400 fl. in Salzburg schmachten, ohne Bezahlung, ohne Aufmunterung schmachten und Ihnen in nichts nützlich seyn können, da ich es hier doch gewiß kann? Was würde das Ende davon seyn? — immer das nämliche: ich müßte mich zu Tode kränken lassen, oder wieder weggehen. — Ich brauche Ihnen nichts mehr zu sagen, Sie wissen es selbst. Nur noch dieses: Die ganze Stadt Wien weiß schon meine Geschichte. Die ganze Noblesse redet mir zu, ich soll mich ja nicht mehr anführen lassen."

„Liebster Vater, man wird Ihnen bald mit guten Worten kommen, — es sind Schlangen, Vipern! Alle niederträchtigen Seelen sind so: sie sind bis zum Ekel hoch und stolz und dann kriechen sie wieder — abscheulich. Die zwei Leibkammerdiener sehen die ganze Sauerei ein. Besonders sagte Schlaucka zu Jemand: ich — ich kann dem ganzen Mozart nicht Unrecht geben, — er hat ganz recht; mir hätte er es so thun sollen! er machte ihn ja aus wie einen Bettelbuben, ich habs gehört — infam! Der Erzbischof erkennt sein ganzes

Unrecht — hat er nicht schon öfter Gelegenheit gehabt es zu erkennen? hat er sich gebessert? Nein! also weg damit! — Wenn ich nicht gesorgt hätte, daß es Ihnen dadurch vielleicht nicht zum Besten gehen könnte, so wäre es schon längst anders. Aber in der Hauptsache — was kann er Ihnen thun? Nichts. Wenn Sie wissen daß es mir gut geht, so können Sie leicht des Erzbischofs Gnade entbehren, — ihre Besoldung kann er Ihnen nicht nehmen und übrigens thun Sie Ihre Schuldigkeit; und daß es mir gut gehen wird, bin ich Ihnen Bürge, ich würde sonst diesen Schritt nicht gethan haben. Obwohl ich Ihnen gestehen muß, daß nach dieser Beleidigung ich — und hätte ich betteln müssen — weggegangen wäre; denn wer wird sich denn cujoniren lassen? besonders, wenn mans besser haben kann. Mithin — fürchten Sie sich, so thun Sie zum Schein als wären Sie böse auf mich, zanken Sie mich in Ihren Briefen recht aus, wenn nur wir zwey wissen, wie die Sache steht. Lassen Sie sich aber nicht durch Schmeicheleyen verführen, seyen Sie auf Ihrer Hut!"

Der Vater aber nahm die Sache nicht so auf und war weit entfernt den Sohn, wie dieser wünschte, „in seinem Entschluß zu stärken anstatt ihn davon abzubringen." Er sah in dem Aufgeben der festen Anstellung in Salzburg den ersten Schritt zu des Sohnes Verkommen, er hoffte die leidenschaftliche Aufwallung desselben noch dämpfen und ihn auf den Weg der Vernunft, wie er es ansah, durch ernste Vorstellungen zurückbringen zu können. Einflüsterungen aus dem Gefolge des Erzbischofs über den Lebenswandel Wolfgangs in Wien mochten auch nicht ohne Einfluß geblieben sein, er glaubte, es sei wieder an der Zeit starke Mittel in Anwendung zu bringen. Er hielt ihm nicht allein vor, daß er stets auf unsichere Aussichten hin seine Rechnung gemacht und nie verstanden habe haushälterisch mit dem Gelde umzu-

gehen[30], er erinnerte ihn an die Verpflichtung die er habe seinem Vater aus den Schulden, welche dieser seinetwegen gemacht habe, herauszuhelfen, deren er in Wien wohl vergessen werde, wie es seine Aloysia gemacht habe[31]; er meinte die Ver-

30) „Glauben Sie sicherlich", schreibt Wolfgang (26. Mai 1781), „daß ich mich ganz geändert habe. Ich kenne außer meiner Gesundheit nichts Nothwendigeres als das Geld. Ich bin gewiß kein Geizhals — denn das wäre für mich sehr schwer ein Geizhals zu werden — und doch halten mich die Leute hier mehr zum Kalmäusern geneigt als zum Verschwenden, und das ist zum Anfang immer genug. Wegen den Scolaren kann ich so viele haben als ich will; ich will aber nicht so viel, ich will besser bezahlt sein als die anderen, und da will ich lieber weniger haben. Man muß sich gleich anfangs ein bischen auf die Hinterfüße setzen, sonst hat man auf immer verloren, muß mit den anderen immer den allgemeinen Weg fortlaufen."

31) „Daß Sie mich mit Mad. Lange in Comparaison setzen, macht mich ganz erstaunen, und den ganzen Tag war ich darüber betrübt. Dieses Mädchen saß ihren Eltern auf dem Hals, als sie noch nichts verdienen konnte; — kaum kam die Zeit, wo sie sich gegen ihre Eltern dankbar bezeigen konnte (NB der Vater starb noch ehe sie einen Kreuzer hier eingenommen), so verließ sie ihre arme Mutter, henkte sich an einen Comödianten, heurathet ihn und ihre Mutter hat — nicht so viel von ihr. Gott! meine einzigste Absicht ist, weiß Gott, Ihnen und uns allen zu helfen; muß ich Ihnen denn tausendmal schreiben, daß ich Ihnen hier mehr nütze bin als in Salzburg? Ich bitte Sie, mein liebster, bester Vater, schreiben Sie mir keine solche Briefe mehr, ich beschwöre Sie; denn sie nützen nichts als mir den Kopf warm und das Herz und Gemüth unruhig zu machen, und ich, der nun immer zu componiren habe, brauche einen heitern Kopf und ruhiges Gemüth" (9. Juni 1781). Er schickte auch seinem Vater 30 Dukaten mit einer Entschuldigung, daß er gegenwärtig nicht mehr entbehren könne, und in den nächsten Jahren findet sich mehrfache Erwähnung von Geldsendungen nach Hause. — Uebrigens haben auf die harte Darstellung von der Handlungsweise Aloysias vielleicht die Erzählungen ihrer Mutter, welche Mozart später weniger günstig beurtheilen lernte, einigen Einfluß gegeben. Der Bericht ihres Mannes Jos. Lange lautet wenigstens ganz anders. Er erzählt in seiner Selbstbiographie (S. 116 ff.), daß sie bald nach Aloysias Ankunft in Wien für einander Neigung gefaßt hätten. „Unglücklicherweise wurde der Vater ihr und der Familie durch einen Schlagfluß entrissen. Ihre Trostlosigkeit und tiefe Trauer machten sie mir, sowie meine Sorgfalt der Familie nun mit Rath und That beizustehen, mich ihr noch interessanter. Ihr Herz fand bei mir Theilnahme und Erleichterung und

gnügungen und Zerstreuungen Wiens, denen Wolfgang sich mehr als billig ergeben zu haben scheine [32], seien wohl eine Hauptursache gewesen ihn dort festzuhalten [33]; auch daß er mit der Weberschen Familie wieder eine Verbindung ange-

---

sie entschloß sich mich zu ehelichen, weil sie an dem Gatten den Freund zu finden hoffte, den sie an dem Vater verlor. Da sie durch ihr schönes Talent zum Lebensunterhalt der Ihrigen beitrug, so setzte ich ihrer Mutter so lange sie lebte einen Jahresgehalt von 700 Gulden fest und zahlte einen Vorschuß von 900 Gulden, den die Familie von der Hofdirection erhalten hatte."

32) Besonders Hr. v. Moll „hatte auf ihn ein lästerliches Maul, er werde hoffentlich in sich gehen und nach Salzburg zurückgehen, in Wien sei er nur wegen dem Frauenzimmer." Man hatte dem Vater berichtet, Wolfgang habe mit einer Person von schlechtem Ruf Umgang gehabt, dieser hielt es ihm vor; allein Wolfgang konnte sich rechtfertigen. Er habe sie auf einem Ball getroffen, ohne von ihrem schlechten Ruf etwas zu wissen — Nicolai bemerkt (Reise V S. 257) daß in Wien der Besuch der öffentlichen Tanzlocale auch für die Frauenzimmer nicht für anstößig galt —, sie engagirt um eine sichere Contredanse-Tänzerin zu haben, dann aber, da er doch nicht ohne einen Grund anzugeben — „und wer wird Jemand so was ins Gesicht sagen?" — habe abbrechen können, öfters angesetzt um mit andern zu tanzen und sei froh gewesen beim Ende des Faschings; sonstwo habe er sie nie gesehen, sie nie besucht. Auch in Rücksicht seines kirchlichen Wandels hatte man den Vater beunruhigt; er bittet ihn sich seiner Seele wegen keine Sorge zu machen, er sei zwar ein fälliger junger Mensch, allein er dürfe zu seinem Trost wohl wünschen, daß es alle so wenig wären. An Fasttagen Fleisch zu essen halte er allerdings für keine Sünde, — „denn Fasten heißt bey mir sich abbrechen, weniger essen als sonst" — aber geprahlt habe er nie damit; alle Sonntag und Feiertags höre er die Messe und wo möglich auch an Werkeltagen. „Uebrigens sein Sie versichert, daß ich gewiß Religion habe. — Sie glauben vielleicht Sachen von mir, die nicht also sind; der Hauptfehler bey mir ist daß ich n a c h d e m S c h e i n e nicht allzeit so handle wie ich handeln sollte" (13. Juni 1781).

33) „Ich habe Ihnen also noch keine Liebe gezeigt?" schreibt Wolfgang (19. Mai 1781) „muß sie also erst itzt zeigen? können Sie das wohl sagen? Ich wollte Ihnen von meinem Vergnügen nichts aufopfern? — Was habe ich denn für ein Vergnügen hier? Daß ich mit Mühe und Sorge auf meinen Geldbeutel denke! — Mir scheint, Sie glauben, ich schwimme hier in Vergnügen und Unterhaltungen. O wie betrügen Sie sich nicht! — Wenn das Vergnügen heißt, wenn man von einem Fürsten los ist, der einen nicht bezahlt und zu Tode cujonirt, so ist es wahr, ich bin vergnügt."

knüpft hatte schien ihm von keiner guten Vorbedeutung zu sein[34]. Allein er hatte nicht erwogen, daß Wolfgang nicht mehr der unerfahrne Jüngling war, der zum erstenmal aus dem väterlichen Hause kam. Durch den harten Druck des letzten Aufenthalts in Salzburg und die klare Erkenntniß von dem was er leistete und bedeutete, welche er in München hatte gewinnen müssen, war er mündig geworden, und die unwürdige Behandlung des Erzbischofs gegenüber der glänzenden Aufnahme von Seiten des musikalisch gebildeten Publicums in Wien gab ihm das volle Bewußtsein seiner Selbständigkeit. Er sah ein daß er an dem Punkt angelangt war, wo er dieselbe auch seinem Vater gegenüber wahren mußte; seinen äußeren Vortheil, seine Behaglichkeit war er bereit gewesen ihm zu opfern, jetzt stand mit seiner hart angegriffenen Ehre seine ganze Existenz auf dem Spiel, diese mußte er retten. Er blieb daher gegen alles Andringen seines Vaters fest, wies dessen Vorwürfe entschieden und ohne sein gekränktes Gefühl zu verhehlen zurück, und antwortete diesem, als er so weit ging zu behaupten Wolfgang müsse seiner eigenen Ehre wegen sein Entlassungsgesuch zurücknehmen, im vollen Gefühl seines Rechts (19. Mai 1781): „Ich weiß nicht, was ich zuerst schreiben soll, mein liebster Vater, denn ich kann mich von meinem Erstaunen noch nicht erholen und werde es nie können, wenn Sie so zu schreiben und zu denken fortfahren. Ich muß Ihnen gestehen, daß ich aus keinem einzigen Zuge Ihres

34) „Was Sie wegen den Weberischen schreiben", antwortet Mozart (16. Mai 1781) „kann ich Sie versichern daß es nicht so ist. Bei der Langin war ich ein Narr, das ist wahr; aber was ist man nicht, wenn man verliebt ist? Ich liebte sie aber in der That und fühle daß sie mir noch nicht gleichgültig ist — und ein Glück für mich daß ihr Mann ein eifersüchtiger Narr ist und sie nirgend hinläßt, und ich sie also selten zu sehen bekomme. Glauben Sie mir sicher, daß die alte Mad. Weber eine sehr dienstfertige Person ist und daß ich ihr à proportion ihrer Dienstfertigkeit nicht genug entgegen erweisen kann, denn ich habe nicht die Zeit dazu."

Briefes meinen Vater erkenne! — wohl einen Vater, aber nicht den besten, liebevollsten, den für seine eigene und die Ehre seiner Kinder besorgten Vater, — mit einem Wort — nicht meinen Vater. Doch das alles war nur ein Traum, Sie sind nun erwacht und haben gar keine Antwort von mir auf Ihre Punkte nöthig um mehr als überzeugt zu sein, daß ich — nun mehr als jemals — von meinem Entschluß gar nicht abstehen kann. — Ich kann meine Ehre durch nichts anderes retten als daß ich von meinem Entschluß abstehe? Wie können Sie doch so einen Widerspruch fassen? Sie dachten nicht, als Sie dieses schrieben, daß ich durch einen solchen Zurücktritt der niederträchtigste Kerl von der Welt würde. Ganz Wien weiß daß ich vom Erzbischof weg bin, weiß warum, weiß daß es wegen gekränkter Ehre, wegen zum drittenmal gekränkter Ehre geschah, und ich sollte wieder öffentlich das Gegentheil beweisen? soll mich zum Hundsfut und den Erzbischof zu einem braven Fürsten machen? Das erste kann kein Mensch und ich am allerwenigsten, und das andere kann nur Gott, wenn er ihn erleuchten will. — — Ihnen zu Gefallen, mein bester Vater, wollte ich mein Glück, meine Gesundheit und mein Leben aufopfern, aber meine Ehre, die ist mir und die muß Ihnen über Alles seyn. — Liebster, bester Vater, begehren Sie von mir was Sie wollen, nur das nicht, sonst Alles — nur der Gedanke schon macht mich vor Wuth zittern."

Der Erzbischof war nicht wenig ungehalten über die Festigkeit, mit welcher Mozart in seinem Entschluß beharrte, die er aber durch sein rücksichtsloses Schelten nur verstärkte [35]. Er

35) „Der Erzbischof schmält hier über mich bey der ganzen Welt und ist nicht so gescheit daß er einsieht, daß ihm das keine Ehre macht; denn man schätzt mich hier mehr als ihn. Man kennt ihn als einen hochmüthigen, eingebildeten Pfaffen, der alles was hier ist verachtet, und mich als einen gefälligen Menschen. Das ist wahr, ich bin stolz, wenn ich sehe daß

dachte anfangs der Vater werde es schon dahin bringen daß der Sohn zu seiner Pflicht zurückkehre; Graf Arco, der einen Brief von demselben erhalten hatte, ließ Mozart zu einer Unterredung einladen, um ihn durch freundschaftliche Vorstellungen zu halten. Mozart blieb um so mehr fest auf seinem Sinne, als er sich überzeugte daß sein Vater in Salzburg nichts zu fürchten habe. Er reichte nun ein Abschiedsgesuch ein, das ihm aber sowie drei spätere zurückgegeben wurde, weil man sich „aus Manglung des Muthes und aus Liebe zur Fuchsschwänzerey" scheute, den Erzbischof durch diese Angelegenheit verdrießlich zu machen und noch immer auf Mozarts Nachgiebigkeit rechnete. Dieser war außer sich als er erfuhr der Erzbischof werde den folgenden Tag abreisen und wisse von gar nichts. Er entwarf also ein neues Memorial, in welchem er dem Erzbischof erklärte, daß er bereits seit vier Wochen ein Abschiedsgesuch in Bereitschaft gehalten habe; da er sich aus ihm unerklärlichen Gründen so lange damit herumgezogen sehe, bleibe ihm nichts übrig als ihm dasselbe selbst und zwar auf den letzten Augenblick zu überreichen. Als er mit diesem Gesuch sich (am 8. Juni) im Vorzimmer des Erzbischofs einfand und um eine Audienz bat, setzte Graf Arco den früheren Brutalitäten die Krone auf. Nachdem er ihn mit Flegel, Bursch und ähnlichen Ausdrücken tractirt hatte, — warf er ihn mit einem Fußtritt zur Thür hinaus! „Das geschahe in der Antichambre — mithin war kein ander Mittel als sich losreißen und laufen, denn ich wollte für die fürstlichen Zimmer den Respect nicht verlieren, wenn ihn schon der Arco verloren hatte." Ob dieser Exceß auf hochfürstlichen Befehl geschah wußte Mozart nicht gewiß; jedenfalls war der gräfliche Die-

---

mich Jemand mit Verachtung und en bagatelle behandeln will — und so ist der Erzbischof gegen mich; aber — mit guten Worten könnte er mich haben, wie er wollte."

ner seines Gebieters würdig. Beide ahnten nicht, welch unauslöschliches Brandmal sie ihrem Namen aufgedrückt haben.

Mozart glühte vor Zorn; er versicherte dem Vater (13. Juni 1781) daß er dem Grafen Arco wieder einen Tritt geben werde, wo er ihn treffe und sollte es auf öffentlicher Gasse geschehen. „Ich begehre gar keine Satisfaction deswegen beym Erzbischof, denn er wäre nicht im Stande sie mir auf solche Art zu verschaffen, wie ich sie mir selbst nehmen muß; sondern ich werde nächster Tage dem Hrn. Grafen schreiben, was er sich von mir zuverläßig zu gewarten hat, sobald das Glück will daß ich ihn treffe, es mag seyn wo es will, nur an keinem Ort, wo ich Respect haben muß"[36]. Der Vater erschrak vor diesem Attentat auf einen adligen Herrn und Grafen; allein der Sohn erwiederte (20. Juni 1781): „Das Herz adelt den Menschen, und wenn ich schon kein Graf bin, so habe ich vielleicht mehr Ehre im Leibe als mancher Graf; und Hausknecht oder Graf, sobald er mich beschimpft, ist er ein Hundsfut. Ich werde ihm den Anfang ganz vernünftig vorstellen, wie schlecht und übel er seine Sache gemacht habe; zum Schlusse aber muß ich ihm doch schriftlich versichern, daß er gewiß von mir einen Fuß im A— und noch ein Paar Ohrfeigen zu erwarten hat." Und da der Vater sich hatte merken lassen, durch Vermittlung einer Dame oder andern Standesperson ließe sich die Sache vielleicht noch ins Gleiche bringen, erklärte Mozart, dessen bedürfe es nicht: „ich darf nur meine Vernunft und mein Herz zu Rathe ziehen um zu thun was recht und billig ist." Nur mit Mühe ließ er sich endlich, weil sein Vater es durch-

---

36) „Mein handgreiflicher Discours" wiederholt er im nächsten Brief (16. Juni 1781) „bleibt dem hungerigen Esel nicht aus und sollte es in zwanzig Jahren seyn — denn, ihn sehen und mein Fuß in seinem A— ist gewiß eins, ich müßte nur das Unglück haben ihn zuerst an einem heiligen Ort zu sehen."

aus zu seiner Beruhigung verlangte, von seinem Vorsatz abbringen dem Grafen Arco jenen Drohbrief zu schreiben.

2.

Der Rücktritt aus dem Dienste des Erzbischofs war nunmehr eine entschiedene Thatsache[1], in die auch der Vater sich fügen mußte[2]. Allein dies wurde ihm außerordentlich schwer. Seine Ueberzeugung daß der Sohn allein nicht im Stande sei für sein Fortkommen und die gehörige Ordnung seiner Geldangelegenheiten zu sorgen, seine Furcht daß er den mannigfachen Verlockungen der vergnügungslustigen Hauptstadt nicht widerstehen könne, wurden ebensowohl durch das Unbehagen ohne ihn leben zu müssen als durch ein vielleicht unbewußtes Gefühl von Kränkung über die selbständige Haltung desselben ihm gegenüber erhöhet. Wir finden daher daß der sonst so verständige und liebevolle Vater seine an sich gerechte Sorge für den Sohn in der verkehrten Weise äußert, daß er, anstatt ihm seine neue schwierige Lage auf alle Weise zu er-

1) Der Erzbischof wünschte der Welt auch zu zeigen, daß es nur an ihm läge, wenn er Mozart fortjagte, nicht minder ausgezeichnete Künstler in seine Dienste zu ziehen und ließ Leop. Kozeluch, der für den ersten Klavierspieler in Wien galt, einen Gehalt von 1000 fl. antragen, wenn er nach Salzburg kommen wollte. Dieser lehnte es ab, wie Mozart seinem Vater schrieb (4. Juli 1781), weil er sich in Wien besser stände und hatte zu seinen Freunden gesagt: „Die Affaire mit dem Mozart schreckt mich am meisten ab; wenn er so einen Mann von sich läßt, wie würde er es mit mir machen.“

2) An Breitkopf schrieb er (10. Aug. 1781): „Meinen Sohn betreffend, so ist solcher nicht mehr in hiesigen Diensten. Er wurde vom Fürsten, der damals in Wien war, als wir in München waren, nach Wien berufen. Da nun Se. Hochfürstl. Gnaden meinen Sohn ganz außerordentlich allda mißhandelt haben und ihm im Gegentheile der ganze hohe Adel ganz besondere Ehre erwiesen, so konnten sie ihn auch leicht bereden seinen mit einem elenden Gehalt vergesellschafteten Dienst niederzulegen und in Wien zu verbleiben.“

leichtern, ihm vielmehr das Leben mit Bedenken und Vorwürfen erschwerte, die meistens übertrieben und oft ganz unbegründet waren; denn auch darin zeigte er sich schwach, daß er Einflüsterungen und Ohrenbläsereien gegen den Sohn nur allzuleicht Vertrauen schenkte. Er hatte sich so sehr daran gewöhnt alle Sorge für Wolfgang zu übernehmen, ihn zu leiten und zu führen, daß er es nun nicht über sich gewinnen konnte mit Ruhe und Zurückhaltung ihn seinen eigenen Weg gehen zu lassen. Mozart ließ sich dadurch nicht irren; er hielt fest an der Selbständigkeit, welche er dem Vater gegenüber hatte erringen müssen, aber auch an der Verehrung und Liebe für denselben, und wenn er auch dessen Vorwürfe und Eingriffe wiederholt abweisen mußte, so that dies seiner kindlichen Pietät keinen Eintrag.

Die erste Zeit schien freilich die Befürchtungen des Vaters mehr zu rechtfertigen als die glänzenden Hoffnungen des Sohnes. Es war Sommer geworden, die vornehmen Herrschaften gingen aufs Land, weder mit Unterricht noch mit Akademien war viel zu verdienen. Die Gräfin Rumbeck war und blieb vorläufig seine einzige Schülerin, da er seinen Preis von 6 Dukaten nicht herabsetzen wollte; indessen auch so konnte er sich nothdürftig durchschlagen. Er tröstete sich damit daß jetzt die schlechte Saison sei, wo man die Muße benutzen müsse um für den Winter vorzuarbeiten, und schrieb fleißig an sechs Sonaten fürs Klavier, die auf Subscription herausgegeben werden sollten; die Gräfin Thun und mehrere andere vornehme Damen übernahmen es Subscribenten zu sammeln — auch damit ging es im Sommer noch nicht recht vorwärts [3]. Auf ein in der Adventszeit zu gebendes Concert

3) „Nun sagte mir aber die Gräfin Thun“ schreibt er (25. Juli 1781) „daß vor dem Herbst an die Subscription nicht zu denken wäre, weil alles

war er ebenfalls bereits bedacht; Rossi machte ihm den Text zu einer italiänischen Cantate, die er für dasselbe componirte. Am meisten aber lag es ihm von Anfang an im Sinn für die Bühne in Wien zu schreiben, die er wie wir sahen (II S. 145 ff. 401) schon früher ins Auge gefaßt hatte; seine ursprüngliche Neigung, das bestimmte Gefühl seines Berufs zur dramatischen Composition wurden durch die Leistungen des Wiener Theaters und das lebhafte Interesse des Publicums für dasselbe nur noch erhöhet. „Meine einzige Unterhaltung" schreibt er seiner Schwester (4. Juli 1781) „besteht im Theater; ich wollte Dir wünschen hier ein Trauerspiel zu sehen! Ueberhaupt kenne ich kein Theater, wo man alle Arten Schauspiele vortrefflich aufführt, aber hier ist es. Jede Rolle — die mindeste, schlechteste Rolle ist gut und doppelt besetzt."

In der That hatten die Leistungen der Wiener Bühne damals eine hohe Stufe erreicht[4]. Seitdem dort der Kampf gegen den Hanswurst und die extemporirten Stücke begonnen hatte, durch welchen die Bühne zum Ausgangspunkt der sehr ernst gemeinten Bestrebungen wurde, sich auch von Wien aus an der Bewegung zu betheiligen, welche deutsche Litteratur und deutsche Bildung von Neuem wieder ins Leben rief, blieb das Theater im Wesentlichen der Mittelpunkt für die gesammten litterarischen Interessen. Die ersten Schriftsteller, welche sich auszeichneten, schrieben, mit der bestimmten Absicht den Geschmack zu verbessern und wahre Cultur zu verbreiten, für die Bühne, wie Klemm, Heufeld, Ayrenhoff, Gebler; ihnen schlossen sich die fähigeren und strebsameren Schauspieler wie

---

was Geld hat auf dem Lande ist, sie hat dermalen nicht mehr als 10 Personen und meine Scolarin nicht mehr als 7."

4) Devrient Gesch. der deutsch. Schauspielkunst III S. 117 ff.

Müller und die Gebrüder Stephanie an [5]. Die neue, schwierige Aufgabe der Schauspieler spornte diese zu außerordentlichen Leistungen an; getragen von der allgemeinen Theilnahme und Achtung erwarb sich die früher so tief verachtete Schauspielkunst den Rang und die Rechte einer freien Kunst, man sah die Schaubühne als den wahren Gradmesser sittlicher und intellectueller Bildung an. Diese Hochschätzung der Kunst kam auch dem Künstler zu Statten, das Interdict mit welchem ihn die Gesellschaft belegt hatte wurde aufgehoben, der Schauspieler wurde aufgenommen in den geselligen Verkehr der gebildeten Stände, man sah ihn dort gern [6]. Namentlich seitdem Joseph II im Jahr 1776 das Wiener Theater den schwankenden Einflüssen einer wechselnden Privatverwaltung entzogen und dasselbe zum Hof- und Nationaltheater erklärt hatte, hob sich dasselbe rasch zu einer unerreichten Höhe. Er sah die Bühne als ein wesentliches Mittel der Nationalbildung an, nahm an derselben ein eingehendes Interesse und betheiligte sich selbst fortdauernd an der Leitung desselben, indem er mit offenem Blick und warmem Sinn den Leistungen und den Schicksalen seiner Schauspieler Theilnahme schenkte [7]. Er war darauf bedacht durch ermäßigte Preise [8] den Besuch des Schauspiels allgemeiner zu machen und eine Unterhaltung, welche früher vorzugsweise den Charakter von Hoffesten oder Assembleen der vornehmen Welt gehabt hatte, für die Bildung des Bürgerstandes zu verwerthen; mit freudigem Interesse ging man darauf ein [9]. Auch

5) Vgl. Sonnenfels Programm seiner Theaterdirection im Jahr 1770 in Müllers Abschied von der Bühne S. 73 ff.

6) Müller Abschied S. 79. Lange Selbstbiogr. S. 25.

7) Lange Selbstbiogr. S. 65 ff. Meyer Biogr. Schröders I S. 361.

8) Müller Abschied S. 95. A. M. Z. XXIV S. 253.

9) Car. Pichler Denkwürdigkeiten I S. 78 ff.

die litterarische Kritik, welche sich nach der Lockerung des Preßzwanges in einem breiten Strom ergoß, knüpfte besonders ans Theater an und verständigte die Leser über die Leistungen der Schriftsteller und Schauspieler. So wurde ein Publicum gebildet, das ohne Rücksicht auf Rang und Stand die allgemeine Bildung repräsentirte, und diesem konnten Dichter und Darsteller — die früher zur Unterhaltung der gnädigen Herren dienten — als Künstler gegenübertreten: ein Verhältniß, das auch auf die Stellung der übrigen Künstler, besonders der Musiker, einen wesentlichen Einfluß gewinnen mußte. Das Wiener Theaterpublicum jener Zeit wird als ein aufmerksames, einsichtiges und dankbares, gern und lebhaft anerkennendes gerühmt[10]; es hatte wohl Ursache dazu. Kurz ehe Mozart nach Wien kam, war durch Schröder und seine Frau dem Verein trefflicher Schauspieler die Krone aufgesetzt; neben ihnen wirkten Müller, Lange, Weidmann, Brockmann, Jacquet, Bergopzoomer, die Gebrüder Stephanie, die Damen Weidner, Adamberger, Jacquet, Sacco, Stierle, Nouseul — man sieht das Urtheil, welches Mozart fällt, kann wohl gerechtfertigt erscheinen[11].

In demselben Sinn, in welchem Joseph II das Nationaltheater begründete, hob er das kostbare, nur der Schaulust dienende Ballet und die italiänische Oper auf; an die Stelle der letzteren sollte ein National-Singspiel — so pflegte der Kaiser die deutsche Oper zu nennen — treten[12]. Im Decem-

10) Meyer a. a. O. I S. 361 f. 375.

11) Eine Uebersicht und Charakteristik der damaligen Mitglieder der Wiener Bühne geben K. R[isbeck] Briefe über Deutschland I S. 258 ff. Nicolai Reise IV S. 587 ff., Meyer in der Biographie Schröders I S. 355 ff.

12) Vgl. II S. 146 f. Genauen Bericht über die Entstehung der deutschen Oper giebt Müller (Abschied von der Bühne S. 253 ff.); vgl. A.

ber 1777 beschloß er den ersten, bescheidenen Versuch mit den grade vorhandenen Kräften zu machen. Umlauf, damals Bratschist im Orchester, dessen Leitung ihm später übertragen wurde, hatte eine kleine Operette Die Bergknappen geschrieben, in welcher nur vier Personen auftraten. Die Hauptrolle war der Mlle. Cavalieri zugedacht, die zweite Mad. Stierle; die Männerrollen sollten der Tenorist Ruprecht und Bassist Fuchs übernehmen, die Choristen wurden aus den Kirchen zusammengesucht, die Direction erhielt der Schauspieler Müller. Man ging mit Eifer ans Einstudiren und nachdem der Kaiser in einer Generalprobe seine Zufriedenheit ausgesprochen hatte, ward im Februar 1778 die deutsche Oper mit den Bergknappen eröffnet, welche großen Zulauf und Beifall fanden [13]. Im Laufe des folgen-

---

M. Z. XXIV S. 254 f. K. R[isbeck] (Briefe über Deutschland I S. 269) erzählt, der Mangel an guten Schauspielen habe dazu genöthigt, dem Theater eine kleine deutsche Oper beizufügen, deren Mitglieder bei denen der alten Komödie in tiefster Verachtung ständen, so daß es fast täglich zu den lächerlichsten Auftritten von Verfolgung, Cabale, Eifersucht und Schelmerei käme.

13) In Forkels musik. krit. Bibl. II S. 392 findet sich folgender Bericht aus Wien vom Febr. 1778: „Endlich wurde am 17 dieses die so sehnlich erwartete erste deutsche Operette Die Bergknappen hier aufgeführt. Sie übertraf die Erwartung des Publicums. Die Musik und die Dekoration war besonders vortrefflich. Mlle. Cavalieri, welche vormals in der hiesigen italiänischen Opera buffa gesungen, zeichnete sich besonders durch Absingen einiger sehr schweren und künstlichen Arien, auch durch eine sehr gebesserte Action aus. Mde. Stierle erhielt ebenfalls sehr großen Beyfall. Als das Stück geendet und der Vorhang niedergefallen war, verlangte das Publicum die Schauspieler noch einmal zu sehen. Sie zeigten sich hierauf alle vier und Mlle. Cavalieri hielt ein sehr schönes Danksagungs-Compliment an die Zuschauer. Se. Maj. der Kaiser suchen auf alle mögliche Art diese Operetten emporzubringen und lassen die besten Sujets dazu aussuchen. Die Rollen sind schon gegenwärtig alle doppelt besetzt, damit durch die Unpäßlichkeit eines oder anderen Sängers

den Jahres wurden vierzehn Opern oder Singspiele aufgeführt, zum Theil Uebersetzungen mit italiänischer oder französischer Musik[14], zum Theil von Wienern neu componirt, wie die Apotheke von Umlauf[15], die Kinder der Natur von Aspelmeyer, Frühling und Liebe von Ulbrich, Diesmal hat der Mann den Willen von Ordonnez.

Von den in der ersten Oper Mitwirkenden war Mlle. Cavalieri die einzige, welche für eine Sängerin gelten konnte, sie aber war allerdings eine Bravursängerin von erstem Rang. Es war daher die nächste Aufgabe Kräfte zu versammeln, welche eine Oper bilden konnten, würdig sich dem Schauspiel zur Seite zu stellen; auch diese wurde vollständig gelöst. Die erste Frau des Schauspielers Lange, Mariane geb. Schindler, welche zuerst gewonnen wurde und durch Gesang und Spiel eine Stütze der Oper zu werden versprach, und namentlich in Gretrys Hausfreund und Lucile außerordentlichen Beifall gefunden hatte, starb schon im Winter 1779[16]. An ihre Stelle wurde im folgenden

---

die Aufführung nicht gehindert werde. Unser berühmter Schauspieler Hr. Müller hat Auftrag dieselben in der Action, sowie Hr. Umlauf, welcher sich durch die musikalische Composition dieser Operette soviel Ehre erworben, im Singen zu unterrichten. Außerdem ist merkwürdig, daß diese Operetten nicht unter der gewöhnlichen Theatercensur, sondern unmittelbar unter dem Ober-Kammerherrn und Sr. Maj. dem Kaiser stehen."

14) Dahin gehörten Robert und Kalliste (La sposa fedele) von Guglielmi, Röschen und Colas von Monsigny, Lucile, Silvain, der Hausfreund von Gretry, Anton und Antonette von Gossec.

15) Die Apotheke von Engel war früher von Neefe componirt und 1772 und 1773 mit Beifall gegeben worden (mus. Monatsschr. 1792 S. 66).

16) Lange Selbstbiogr. S. 104 ff. Müller Abschied S. 259. 261.

Jahr Aloysia Weber von München berufen[17], die auch in der Ehe ihre Nachfolgerin wurde. Daß Mozart nicht durch jugendliche Neigung verblendet war, als er in ihr eine der ersten Sängerinnen ihrer Zeit erkannte, bewährte sich sowohl während ihres Aufenthalts in Wien als auf den Kunstreisen, die sie später eine Reihe von Jahren hindurch machte. Schon vor ihr war für zweite Rollen Therese Teyber[18] angestellt worden, die durch ihre jugendlich frische Stimme gefiel, während die der Mad. Fischer[19], einer kunstfertigen Sängerin bereits etwas gelitten hatte. Im Sommer 1781 war zu ihnen auch Mad. Bernasconi[20] gekommen, wie man sagte auf Glucks Wunsch, der den Einfluß Graf Dietrichsteins benutzt hatte um sie dem Kaiser aufzudringen, welcher eigentlich für sie nicht sehr eingenommen war. „Das ist wahr" schreibt Mozart seinem Vater (29. Aug. 1781) „in Tragödien große Rollen zu spielen, da wird sie immer Bernasconi bleiben[21]. Aber in kleinen Operetten ist sie nicht

---

17) Leop. Mozart schrieb seinem Sohn (2. Dec. 1780) daß Graf Hardeck, der kaiserliche Gesandte in München, diese Berufung vermittelt habe.

18) Sie ist zu unterscheiden von Elisabeth Teyber (I S. 87. II S. 531), wahrscheinlich eine jüngere Schwester derselben; später verheirathete sie sich mit dem Tenoristen Ferd. Arnold, der damals ebenfalls bei der deutschen Oper angestellt war, und verließ nachher mit ihm Wien.

19) Mad. Fischer, geb. Straßer „singt sehr gut und ist eine treffliche Actrice" nach Mozarts Bericht (II S. 83), der sie in Mannheim hörte. Sie war dort 1758 geboren, durch Giorgetti gebildet, 1772 als Sängerin engagirt und ging 1778 mit nach München. Im folgenden Jahr heirathete sie den Bassisten L. Fischer und ging mit ihm nach Wien (Reichardt musik. Monatsschr. 1792 S. 68). Ihre Declamation und Action wird als wahr und lebendig, nur mitunter zu heftig charakterisirt (musik. Alman. Alethin. 1782 S. 57).

20) Vgl. I S. 212.

21) „Mad. Bernasconi war Glucks Liebling. Ihre Alceste, ihre

mehr anzusehen, denn es steht ihr nicht mehr an; und dann — wie sie auch selbst gesteht — ist sie mehr welsch als teutsch, sie redet auch auf dem Theater so Wienerisch wie im gemeinen Umgange — itzt stellen Sie sich vor! — und wenn sie sich bisweilen zwingen will, so ist es als wenn man eine Prinzessin in einem Marionettenspiel deklamiren hörte. Und das Singen, das ist dermalen so schlecht, daß kein Mensch für sie schreiben will"[22].

Diesen Sängerinnen gesellten sich ebenbürtige Sänger zu. Bald nach Eröffnung der Oper wurden die Tenoristen Souter und Dauer[23] engagirt, späterhin Adamberger[24], einer der vorzüglichsten Tenoristen, ein Sänger von kunstgerechter Schule und Bildung und ein „sehr anständiger" Darsteller von Liebhaberrollen. Als Bassist wurde Fischer[25]

Iphigenia, ihre Locandiera zeichneten die Schauspielerin aus" (Meyer Biogr. Schröders I S. 369).

22) „Die Bernasconi ist hier und hat 500 Ducaten Besoldung, weil sie alle Arien um ein gutes Comma höher singt"; schrieb Mozart schon 27. Juni 1781 „das ist aber wirklich eine Kunst, denn sie bleibt richtig im Ton. Sie hat jetzt versprochen um einen halben Ton höher zu singen, da will sie aber noch soviel mehr haben."

23) Dauer war früher beim Theater in Gotha, und hatte sich dort Müller als einen launigen Schauspieler mit schöner Tenorstimme und musikalischer Bildung empfohlen (Abschied S. 181. 189. 194).

24) J. Adamberger, geb. in München 1743, wurde durch Valesi (II S. 48. 436) gebildet, und sang seit 1762 auf mehreren Theatern Italiens, wo er sich Adamonti nannte. Später kehrte er nach München zurück — dort hörte ihn Burney im Jahr 1772 (Reise II S. 94) —, und ging von da nach Wien. Hier verheirathete er sich 1781 mit der ausgezeichneten Schauspielerin Mariane Jacquet (geb. 1752, gest. 1804), und starb im Jahr 1803.

25) Ludwig Fischer, geb. in Mainz 1745, wurde in Mannheim von Raaff (II S. 86 ff.) zum Sänger gebildet, dort engagirt ging er mit der Kapelle nach München und wurde von da nach Wien berufen. Im

gewonnen, durch Umfang, Kraft und Wohlklang der Stimme, durch künstlerische Durchbildung im Gesang und Spiel vielleicht der erste Baßsänger Deutschlands; neben ihm wirkten Günther und Schmidt als Bassisten und Saal als Baritonist mit[26].

Mit solchen Mitteln ließ sich eine deutsche Oper ausführen, wenn Componisten dagewesen wären sie zu schreiben. Umlauf und einige andere, die sich ihm anschlossen, waren nicht die Männer für ein solches Unternehmen; Gluck componirte seit der Iphigenie in Taurien nicht mehr und begnügte sich 1780 eine ältere komische Oper Die Pilgrimme von Mekka[27] auf die Bühne zu bringen. Salieri schrieb im folgenden Jahr auf ausdrücklichen Befehl Kaiser Josephs

---

Jahr 1783 verließ er Wien, reiste nach Paris und Italien, wurde 1784 vom Fürsten Thurn und Taxis und 1789 in Berlin angestellt (Reichardt musik. Monatsschr. 1792 S. 67 f.). Dort starb er im Jahr 1825.

26) Das Personal der Oper in den Jahren 1781 bis 1783, welches ich mit der Angabe ihres Gehalts Meyer a. a. O. I S. 356 f. entlehne, war folgendes.

Sänger. Adamberger (2133 fl. 20 Kr.). — Souter (1200 fl.). — Dauer (?). — Fischer (1200 fl.). — Günther (1200 fl.). — Schmidt (1200 fl.). — Ruprecht (700 fl.). — Hoffmann (600 fl.). — Frankenberger (400 fl.). — Saal (800 fl.).

Sängerinnen. Mlle. Cavallieri (1200 fl.). — Mad. Lange (1706 fl. 20 Kr.). — Mad. Fischer (1200 fl.). — Mlle. Teyber (800 fl.). — Mlle. Haselbeck (600 fl.). — Mlle. Brenner (400 fl.). — Mad. Saal (800 fl.). — Mad. Bernasconi (500 Duk.).

Das Orchester, dessen Leitung Kapellmeister Umlauf (850 fl.) hatte, bestand aus 6 ersten, 6 zweiten Violinen, 4 Bratschen, 3 Violoncells, 3 Contrabässen, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotts, 4 Hörnern, 2 Trompeten und Pauken. Die Besoldung desselben betrug 16124 fl.

27) Sie war ursprünglich französisch unter dem Titel La rencontre imprévue im Jahr 1764 für Wien geschrieben; Schmid Gluck S. 107 ff.

eine deutsche komische Oper Der Rauchfangkehrer[28], deren Text unter aller Kritik schlecht war[29]; übrigens war er zu sehr Italiäner, um für eine deutsche Oper wirksam zu sein. Es scheint nicht, als ob man in Wien Neigung hatte auf die Componisten, welche in Norddeutschland nach Hillers Vorgang für die Oper mit Erfolg thätig waren, wie Benda, Schweitzer, Wolf, Neefe, André, Reichardt irgend Rücksicht zu nehmen[30]; man führte ihre Opern nicht

28) Mosel über das Leben und die Werke des Ant. Salieri S. 72 f.

29) Leop. Mozart wünschte später für das Salzburger Theater diese Oper zu erhalten und hatte sich an seinen Sohn gewandt, der ihm darauf antwortete (10. Dec. 1783): „Ich schreibe Ihnen nur in größter Eile daß ich die Oper Der Rauchfangkehrer schon um 6 Dukaten gekauft und im Hause habe. — Nach Ihrem Schreiben zu urtheilen glauben Sie es sei eine welsche Opera; nein, es ist ein deutsches und obendrein elendes Originalstück, welches den Hrn. Doktor Auernbrugger in Wien zum Verfasser hat. Sie werden sich erinnern, daß ich Ihnen davon erzählt habe daß Hr. Fischer öffentlich auf dem Theater darüber satirisirt hat." Ebenso lautet das Urtheil in Cramers Magazin der Musik I S. 353. Auernbrugger war übrigens als Arzt rühmlich bekannt, seine Töchter Franziska und Mariane zeichneten sich als Klavierspielerinnen aus (Nicolai Reise IV S. 554); von der letzteren, einer Schülerin Salieris, die früh starb, wurden Compositionen gedruckt (Cramer Magaz. I S. 928).

30) Der Gegensatz zwischen Nord- und Süddeutschland, in den politischen und confessionellen Verhältnissen begründet, machte sich auch in der Litteratur und Kunst unangenehm genug bemerkbar und hatte ebenfalls auf die musikalischen Sympathien und Antipathien bestimmenden Einfluß. In Forkels musik. Alman. 1784 S. 189 ff. wird die Frage, warum die Musik der Wiener Componisten im Norden durchgängig gefalle, die nordische in Wien so wenig, ausführlich in einem Bericht aus Wien behandelt, woraus sich der beiderseitige Standpunkt erkennen läßt. Nicolai erzählt (Reise IV S. 556) er habe in Wien manche sonst eifrige und geschickte Liebhaber der Musik von Ph. Em. Bach nicht allein mit Gleichgültigkeit, sondern sogar mit innerem Widerwillen sprechen hören, Kozeluch und Steffan wären ihnen für das Klavier Alles. Adamberger wurde um sein Urtheil über eine berühmte Sängerin aus Norddeutschland gefragt und erklärte, sie sänge

auf, noch viel weniger war man darauf aus ihnen dort einen Wirkungskreis zu eröffnen [31].

So schien denn für Mozart der passendste Platz recht eigentlich bereitet zu sein und er wünschte nichts mehr als auf

lutherisch, was er auf näheres Befragen dahin erläuterte: „Lutherisch singen nenne ich, wenn man eine schöne Stimme bei einem Sänger hört, wie sie derselbe von der Natur erhalten hat, wenn man ferner eine gute musikalische Bildung wahrnimmt, wie sie in Norddeutschland recht häufig gefunden wird, wenn aber gar keine italiänische Schule des Gesanges sichtbar ist, durch die man doch ganz allein erst zum wahren Sänger gebildet wird" (Allg. Wiener Musikzeit. 1821 S. 56).

31) Man s. den Brief Heufelds II S. 148. Wieland hatte dem Schauspieler Müller seinen Schweitzer als einen trefflichen Compositeur empfohlen, der zum deutschen Gesang allen vorzuziehen sei, da er die deutsche Sprache verstehe, und dem es sehr zu wünschen sei daß ihn der Kaiser nach Wien berufe, weil er in Gotha versaure (Müller Abschied S. 188). Wir wissen daß er ihn selbst Gluck vorzog (II S. 139); ebenso urtheilte Gottl. Hufeland, der von Wien aus (3. März 1783) an Salzmann schrieb: „Ich habe hier ein paar Stücke von Gluck gehört: Alceste und die Pilgrimme von Mekka. Einige schöne Stücke sind nicht zu verkennen, aber im Ganzen halte ich noch immer Schweitzer für einen größern Operncomponisten" (Stöber Alsatia 1853 S. 92); eine enthusiastische Charakteristik Schweitzers findet man auch im musikalischen Almanach (Alethin. 1782 S. 51 ff.). Auch Georg Benda, der in Gotha unzufrieden war, hatte gegen Müller seine Neigung ausgesprochen nach Wien zu kommen und seine Ariadne dort aufzuführen (Müller Abschied S. 185). In Forkels musikalischer Bibliothek (III S. 340) wurde sogar schon die Nachricht aus Wien (Nov. 1778) mitgetheilt, der berühmte Benda, auf dessen geistliche und theatralische Werke Deutschland die größte Ursache habe stolz zu sein, sei bei dem deutschen Nationaltheater als Kapellmeister und dessen würdiger Sohn zur deutschen Oper mit einem namhaften Gehalt aufgenommen. Allein dies war unrichtig. Im Winter 1782 kam Fried. Ludw. Benda der Sohn, damals in Ludwigslust, nach Wien und fand als Violinspieler großen Beifall, sowie seine Frau als Sängerin, von welcher Gluck erklärte, daß er keine Sängerin kenne, welche eine so wahre und gute Art des Vortrags und Gesanges habe (Berl. Litt. u. Theat. Zeitung 1783 I S. 122 ff. II S. 300. Cramer Magaz. d. Musik I S. 353); allein eine Anstellung erfolgte nicht.

diesem Gebiet thätig zu sein. Er hatte seine Operette Zaide mitgebracht um zu versuchen, ob er sie nicht zur Aufführung bringen könne; an dem Textbuch war, wie er schon fürchtete, die Sache gescheitert (II S. 401), aber Stephanie d. j. (welchen Mozart schon bei seinem Aufenthalt in Wien im Jahr 1773 kennen lernte), damals Inspicient der Oper, hatte von der Musik einen so günstigen Eindruck bekommen, daß er versprach Mozart ein neues, gutes Stück zu geben, welches er für die Wiener Bühne componiren sollte. Der Vater warnte ihn vor Stephanie, auf den man sich nicht verlassen könne; er hatte Recht, Stephanie d. j. war ein herrschsüchtiger, eigennütziger Mensch, der sich durch Anmaßungen und Intriguen aller Art verhaßt machte. Mozart kannte auch den schlechten Ruf in welchem er allgemein stand sehr wohl und war deshalb vorsichtig; ohne die bestimmte Zustimmung des Grafen Rosenberg, welcher seit 1776 die Oberdirektion des Theaters hatte, war er entschlossen keine Oper zu componiren, aber Stephanie erwies sich fortdauernd freundschaftlich gegen ihn und er fand keinen Grund ihm persönlich zu mißtrauen. Graf Rosenberg hatte ihn, so oft er ihm seine Aufwartung machte, freundlich empfangen, er hatte seinen Idomeneo bei einer Aufführung, welche die Gräfin Thun in ihrem Hause veranstaltete, bei welcher auch van Swieten und Sonnenfels zugegen waren, gehört und ihm, wie die anderen Kunstkenner, seinen Beifall bezeugt. So konnte Mozart bald seinem Vater die gute Nachricht geben (9. Juni 1781), daß Graf Rosenberg Schröder „dem vornehmen Acteur" Commission gegeben habe, sich um ein gutes Opernbuch umzusehen, das er Mozart zu schreiben geben könne. Nach einigen Tagen schon sprach ihm Stephanie von einem Stück, das er gefunden habe, in vier Akten, von denen der erste unvergleichlich sei, während die anderen freilich sehr abfielen, so daß es ihm zweifelhaft sei ob Schröder die Bear-

beitung desselben zugeben werde: „das mögen die miteinander ausmachen“ schrieb er seinem Vater (16. Juni 1781). Das Buch wurde verworfen, allein die Angelegenheit blieb nicht stecken; offenbar wünschte der Kaiser Mozart eine Gelegenheit zu geben sich als deutschen Operncomponisten zu versuchen. Ende Juli war dieser am Ziel seiner Wünsche.

„Nun hat mir vorgestern“ schreibt er (1. Aug. 1781) „der junge Stephanie ein Buch zu schreiben gegeben. — Das Buch ist ganz gut; das Sujet ist türkisch, und heißt Belmont und Constanze oder die Verführung aus dem Serail. Die Sinfonie, den Chor im ersten Act und den Schlußchor werde ich mit türkischer Musik machen. Mlle. Cavalieri, Mlle. Teyber, M. Fischer, M. Adamberger, M. Dauer und M. Walter werden dabey singen. — Mich freuet es so das Buch zu schreiben, daß schon die erste Arie von der Cavalieri und die vom Adamberger und das Terzett, welches den ersten Act schließt, fertig sind. Die Zeit ist kurz, das ist wahr, denn im halben September soll es schon aufgeführt werden, allein die Umstände, die zu der Zeit da es aufgeführt wird dabei verknüpft sind, und überhaupt alle anderen Absichten erheitern meinen Geist dergestalten, daß ich mit der größten Begierde zu meinem Schreibtisch eile und mit größter Freude dabey sitzen bleibe.“ Die günstigen Umstände, welche Mozart so heiter machten, bestanden darin daß um jene Zeit der Besuch des Großfürsten Paul mit seiner Gemahlin erwartet wurde; bei den dann zu gebenden Festlichkeiten sollte seine Oper aufgeführt werden und er durfte sicher annehmen, daß der Kaiser und Graf Rosenberg es ihm anrechnen würden, wenn er so rasch etwas für sie fertig machte; das Alles aber sollte noch ein Geheimniß sein. Es war ihm sehr lieb jetzt bei guten Freunden zu wohnen, daß er in aller Bequemlichkeit den ganzen Tag zu Hause bleiben und schreiben könne, weil er bei ihnen

Mittags und Abends zu Essen erhalte: „Sie wissen daß ich mich gemeiniglich hungerig schreibe.“ In diesem Sturm ging es fort; schon am 8. August 1781 konnte er berichten: „Ich bin den Augenblick eben mit dem Janitscharenchor fertig. Adamberger, die Cavalieri und Fischer sind mit ihren Arien ungemein zufrieden. — Ich hab der Gräfin Thun was fertig ist hören lassen; sie sagte mir auf die letzt daß sie sich getraue mir mit ihrem Leben gut zu stehen, daß das was ich bis dato geschrieben gewiß gefallen wird. — Ich gehe in diesem Punkt auf keines Menschen Lob und Tadel, bevor so Leute nicht Alles im Ganzen gehört oder gesehen haben, sondern folge schlechterdings meinen eigenen Empfindungen — Sie mögen aber daraus sehen, wie sehr sie damit muß zufrieden gewesen seyn.“ Am 22ten August schrieb er, daß der erste Act fertig sei; bald nachher erfuhr er indessen daß der Großfürst erst im November kommen werde; „also kann ich meine Opera mit mehr Ueberlegung schreiben; ich bin recht froh“ (5. Sept. 1781). Kurz darauf schrieb er dem Vater (26. Sept. 1781): „Nun sitze ich wie der Haase im Pfeffer. Ueber drey Wochen ist schon der erste Act fertig und eine Arie im zweiten Act und das Saufduett, welches in nichts als meinem türkischen Zapfenstreiche besteht; mehr kann ich aber nicht davon machen, weil jetzt die ganze Geschichte umgestürzt wird und zwar auf mein Verlangen. Im Anfange des dritten Actes ist ein charmantes Quintett oder vielmehr Finale, dieses möchte ich aber lieber zum Schluß des zweyten Actes haben. Um dies bewerkstelligen zu können muß eine große Veränderung, ja eine ganz neue Intrigue vorgenommen werden und Stephanie hat über Hals und Kopf Arbeit.“

Allein auch ein anderer Umstand veranlaßte daß Mozart seine Oper liegen lassen mußte. Um die Ankunft des hohen Besuches würdig zu feiern war beschlossen worden zwei Gluck'sche

Opern, die Iphigenie in Tauris in deutscher Bearbeitung, die Alceste italiänisch von den Sängern der deutschen Oper aufführen zu lassen — „um zu zeigen was wir Deutschen im Stande sind zu leisten", wie es in einem Bericht jener Zeit heißt [32]. Gewiß war die Wahl zu diesem Zweck sehr gut getroffen obgleich man in Wien wissen wollte, wie Mozart seinem Vater schrieb (29. Aug. 1781), daß der Kaiser nur mit vieler Mühe dazu zu bewegen gewesen wäre, da er im Herzen für Gluck keineswegs portirt sei, so wenig als für dessen Lieblingssängerin die Bernasconi [33]. Daß zwei

32) Cramer Magazin der Musik I S. 353. In diesem Bericht, welchem Schmid (Gluck S. 379) gefolgt zu sein scheint, heißt es Glucks Alceste, Iphigenia in Tauris und Orpheus seien italiänisch gegeben; allein in Mozarts Briefen ist immer nur von Alceste und Iphigenie, ausdrücklich auch von der deutschen Bearbeitung der letzteren die Rede, und damit stimmt auch die bestimmte Angabe Müllers (Abschied S. 270 vgl. A. M. Z. XIV S. 268) überein. Die deutsche Uebersetzung war von Alxinger (Forkel musik. Alman. 1783 S. 153). Nicht ohne Bedeutung ist es, daß Alceste nicht nach der neuen französischen Bearbeitung, sondern in der ursprünglichen italiänischen Gestalt gegeben wurde.

33) Reichardt berichtet von seiner Unterredung mit Joseph II im Sommer 1783 (A. M. Z. XV S. 667): „Erzherzog Maximilian brachte das Gespräch auf Gluck, den beyde als großen Tragiker für die Scene zu ehren schienen; doch war dem Kaiser dies und jenes auch nicht so ganz an Glucks Opern wie es wohl sein sollte." Derselbe erzählt eine charakteristische Anecdote (musik. Monatsschr. 1792 S. 57): „Kaiser Joseph amusirte sich einstmals nebst seinem Bruder, dem Erzherzog Maximilian mit Glucks Iphigenia in Tauris. Beide sangen bei der Begleitung eines Claviers und ein paar Violinen. Gluck selbst kam dazu. Er schüttelte mit dem Kopf und zupfte ängstlich an seiner Perücke. Der Kaiser bemerkte es und fragte ihn: Wie? Sind Sie nicht mit uns zufrieden? Gluck (der kein starker Fußgänger war) antwortete mit seiner gewöhnlichen Freimüthigkeit: Ich wollte lieber zwei Meilen Post laufen, als meine Oper so — — ausführen hören. Der Kaiser lächelte und sagte: Seien Sie nur ruhig, Sie sollen Ihre Oper nicht länger mißhandeln hören. Setzen Sie sich ans Clavier und geben Sie uns etwas Besseres als wir Ihnen geben können." — Höflicher

Opern Glucks gegeben werden sollten machte auch Mozart einen Strich durch seine Rechnung; bei dem Beifall, welchen sein Idomeneo vor einsichtigen und einflußreichen Kennern gefunden hatte, bei der Geneigtheit der Sänger darin aufzutreten, hatte er gehofft denselben in einer deutschen Bearbeitung, welche auch eine theilweise Umarbeitung der Composition nach sich ziehen würde, zur Aufführung zu bringen, allein eine dritte große Oper war zu viel und ließ sich auch neben den Gluckschen nicht mehr einstudiren[34]. Aber auch die komische Oper mußte vorläufig zurückgelegt werden, bis Glucks zwei Opern zu Stande gekommen sein würden, — „und da haben sie noch ehrlich daran zu studiren", schrieb er dem Vater (6. Oct. 1781). Zwar erhielt er Mitte November wieder etwas für seine Oper zu arbeiten, aber der ursprüngliche Plan sie bis zur Ankunft des Großfürsten zu vollenden war unausführbar geworden. Am 21. November traf „das Großthier der Großfürst" mit seiner Gemahlin unter dem Namen eines Grafen von Nord ein, am 25ten war ein glänzendes Fest in Schönbrunn. „Morgen ist Alceste in Schönbrunn"; schreibt Mozart harmlos (24. Nov. 1781) „ich habe mich um russische Favoritlieder umgesehen, um darüber Variationen spielen zu können"[35].

---

war freilich Weigl, der den Kaiser Franz, welcher in einem Quartett mitspielte und die Vorzeichnung nicht beachtete, um „ein allergnädigstes fis" bat.

34) Vgl. II S. 560 f. Die Gluckschen Opern wurden mit großer Pracht ausgestattet; der Balletmeister Crux aus München wurde mit anderen Tänzern berufen um die Ballets zu arrangiren; auch selbständige Ballets wurden wieder aufgeführt (Müller Abschied S. 269 f. Meyer Biogr. Schröders I S. 378. A. M. Z. XXIV S. 268).

35) Unter den mancherlei Neuigkeiten, welche Mozart seinem Vater aus jener geräuschvollen Zeit mittheilt, ist ein für den Kaiser charakteristischer Zug wohl mittheilenswerth. Er hatte den bedeutendsten Schauspie-

Kurz vor der Ankunft des Großfürsten (11. Nov.) waren der Herzog von Würtemberg mit seiner Gemahlin, die Prinzessin Elisabeth, die bestimmte Braut des Erzherzogs Franz, und ihr Bruder Prinz Ferdinand in Wien eingetroffen [36]. Hieran knüpfte sich für Mozart eine günstige Aussicht. Die Prinzessin, an deren Ausbildung in Wien noch die letzte Hand gelegt werden sollte, mußte auch einen Lehrer in der Musik erhalten, und diese Stellung, welche außer einem festen Einkommen den Vortheil einer näheren Berührung mit den einflußreichsten Personen mit sich brachte, hoffte Mozart zu erlangen. Seine Hauptstütze war der jüngste Bruder des Kaisers, Erzherzog Maximilian, damals Coadjutor des Churfürsten von Köln. Dieser, der sehr musikalisch war — er spielte selbst die Bratsche [37] und unterhielt eine vorzügliche Harmoniemusik [38] —, hatte Mozart von der Zeit her, als dieser bei seinem Besuch in Salzburg im April 1775 die Festoper und andere Musik componirt hatte [39], im besten Andenken und erwies sich ihm als wohlwollender Gönner. „Gestern" schreibt er (17. Nov. 1781) „ließ mich Nachmittags um 3 Uhr der Erzherzog Maximilian zu sich rufen. Als ich hinein kam, stand er gleich im erstem Zimmer beym Ofen

lern gestattet sich eine Rolle auszuwählen um in derselben vor dem Großfürsten aufzutreten. Lange hatte den Hamlet gewählt, was ihm Graf Rosenberg abschlug, weil es Brockmanns Rolle sei; dieser aber hatte sich geäußert, er werde ihn auch nicht spielen, weil ja der Großfürst selbst ein Hamlet sei. Der Kaiser, der es erfuhr, schickte Brockmann 50 Dukaten.

36) „Der Herzog von Würtemberg ist ein charmanter Herr, wie auch die Herzogin und die Prinzessin; der Prinz aber ist ein achtzehnjähriger Stecken und ein wahres Kalb", lautet Mozarts bündige Charakteristik in einem Briefe an den Vater (17. Nov. 1781). Vgl. Erinnerung an F. L. W. Meyer I S. 77.

37) Cramer Magazin II S. 959.

38) A. M. Z. XV S. 668.

39) I S. 239 f.

und paßte auf mich, ging mir gleich entgegen und fragte mich: ob ich heute nichts zu thun hätte? — Ew. Königl. Hoheit, gar nichts, und wenn auch, so würde es mir allezeit eine Gnade seyn, Ew. Königl. Hoheit aufzuwarten. — Nein, ich will keinen Menschen geniren. — Dann sagte er mir, daß er gesinnt sey, Abends dem Würtembergischen Hofe eine Musique zu geben. Ich möchte also Etwas spielen und die Arien accompagniren, und um 6 Uhr sollte ich wieder zu ihm kommen. Mithin habe ich gestern allda gespielt"[40]. Bei ihm galt Mozart alles, er strich ihn bei jeder Gelegenheit heraus, und wäre er nur erst Churfürst von Köln, so würde Mozart, wie er meinte, sicher schon sein Kapellmeister sein. Er hatte sich auch bei der Prinzessin verwendet daß sie Mozart zu ihrem Musiklehrer annehmen möchte, aber zur Antwort erhalten, wenn es auf sie angekommen wäre, so hätte sie denselben gewählt, allein der Kaiser — „bei ihm ist nichts als Salieri!" ruft Mozart verdrießlich aus — hätte ihr wegen

---

40) Uebrigens fand Mozart den Erzherzog in seinem ganzen Wesen nicht zu seinem Vortheil verändert, worüber er sich in demselben Brief unumwunden ausspricht. „Wem Gott ein Amt giebt, giebt er auch Verstand — so ist es auch wirklich beym Erzherzog. Als er noch nicht Pfaff war, war er viel witziger und geistiger und hat weniger, aber vernünftiger gesprochen. Sie sollten ihn itzt sehen! Die Dummheit guckt ihm aus den Augen heraus, er redet und spricht in alle Ewigkeit fort und Alles im Falset, er hat einen geschwollenen Hals, — mit einem Wort, als wenn der ganze Herr umgekehrt wäre!" Auch bei seinem Aufenthalt in Paris hatte der Erzherzog manchen Anstoß gegeben. Le voyage de l'archiduc fut de toute façon une mésaventure — sagt Mde. Campan (mém. sur la vie de Marie-Antoinette ch. 5 p. 107 f.). Ce prince ne fit partout que des bévues. Die Königin war darüber sehr unglücklich und Joseph II hielt sich, als er nach Paris kam, unverholen über die Dummheiten seines Bruders auf.

des Singens Salieri angetragen, den sie also nehmen müsse, was ihr recht leid sei [41].

Allerdings stand Salieri bei Joseph II in großem Ansehen. Als Schüler des von dem Kaiser sehr hoch geschätzten Gaßmann war er von Jugend auf in die Gunst desselben gewissermaßen hineingewachsen [42], er nahm an seiner Privatmusik regelmäßig Theil und wußte sich das Wohlwollen seines hohen Gönners sowohl durch seine Musik, deren gefällige und des charakteristischen Ausdrucks nicht ermangelnde Weise dem Geschmack desselben zusagte, als durch sein persönliches Verhalten zu bewahren. Indessen hatte der Vorzug, welchen der Kaiser in diesem Falle Salieri gab, nicht in einem Mißwollen gegen Mozart seinen Grund; Salieri stand ihm persönlich nahe und war von ihm als Gesangscomponist geschätzt, Mozart kannte er damals nur als Klavierspieler. Als solchen schätzte er ihn und schenkte ihm ein lebhaftes In-

41) Im folgenden Jahr zeigte sich von Neuem eine Gelegenheit, in den Dienst der Prinzessin Elisabeth zu treten. Salieri war ihr Maestro, aber nicht im Stande sie im Klavier zu unterweisen, und hierauf hatte Mozart die nächsten Ansprüche; „er müßte sich nur bemühen" schreibt er dem Vater (31. Aug. 1782) „mir mit Jemand Andern in dieser Sache Schaden zu thun — das könnte seyn! Uebrigens kennt mich der Kaiser, die Prinzessin hätte schon das vorigemal gern von mir gelernt, und ich weiß, daß in dem Buche, worin die Namen aller die zu ihrer Bedienung bestimmt sind enthalten sind, auch mein Name steht." Aber Salieri war viel zu vorsichtig um einen Mann wie Mozart, zumal nachdem er durch die Entführung einen entschiedenen Ruf erlangt hatte, in eine Stellung kommen zu lassen, in der er ihm gefährlich werden konnte. Ein unbedeutender Musiker, Namens Summerer, wurde Klavierlehrer bei der Prinzessin Elisabeth; Mozart tröstete sich, als er erfuhr sein Gehalt betrage 400 fl., denn dabei sei kein Gewinn, durch Warten, Fahren und Vernachlässigen anderer, wie es der Dienst bei einer Prinzessin mit sich bringe, gehe leicht soviel darauf (12. Oct. 1782).

42) Mosel Salieri S. 22.

teresse; Mozart konnte seinem Vater berichten (26. Dec. 1781), daß der Kaiser letzthin „das größte eloge von ihm gemacht habe, mit den Worten begleitet: c'est un talent decidé“. Er hatte ihn auch (am 24. Dec.) aufgefordert bei Hofe zu spielen und zwar um ihn einen Wettkampf mit Clementi [43] bestehen zu lassen, der damals mit dem Ruf eines Klavierspielers von unerhörter Virtuosität nach Wien gekommen war. Mozart erzählt den Hergang seinem Vater folgendermaßen (16. Jan. 1782) [44].

„Der Kaiser that (nachdem wir uns genug Complimente machten) den Ausspruch, daß er zu spielen anfangen sollte. La santa chiesa cattolica! sagte der Kaiser, weil Clementi

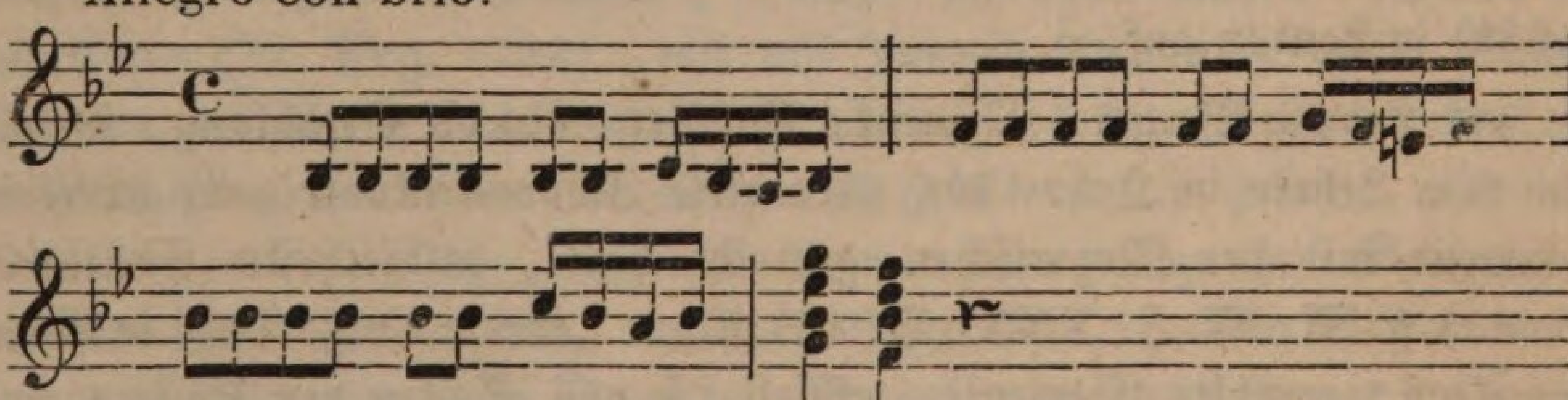
43) Muzio Clementi, geb. in Rom 1752 (oder 1750), erhielt dort einen gründlichen und vielseitigen musikalischen Unterricht und zeichnete sich schon früh als Klavierspieler so aus, daß ein Engländer Beckford ihn als vierzehnjährigen Knaben mit nach England nahm um ihn dort ausbilden zu lassen. Nachdem er darauf eine Zeitlang in London den Flügel in der Oper gespielt hatte, reiste er 1780 nach Paris, und von da über Straßburg und München nach Wien. Nach seiner Rückkehr blieb er, mit Ausnahme einer Reise nach Paris im Jahr 1785, in London bis 1802, war dann bis 1810 auf Reisen und hielt sich von da an bis zu seinem Tode (1832) in London auf.

44) Ludwig Berger, Clementis Schüler, hat die Erzählung, welche ihm sein Lehrer im Jahr 1806 über diese Zusammenkunft ganz übereinstimmend mit der Mozartschen gemacht hatte, mitgetheilt (Cäcilia X S. 238 ff. A. M. Z. XXXI S. 467 ff.). „Kaum einige Tage in Wien anwesend“ erzählte Clementi „erhielt ich von Seiten des Kaisers eine Einladung, mich vor ihm auf dem Fortepiano hören zu lassen. In dessen Musiksaal eintretend, fand ich daselbst Jemand, den ich seines eleganten Aeußern wegen für einen kaiserlichen Kammerherrn hielt; allein kaum hatten wir eine Unterhaltung angeknüpft, als diese sofort auf musikalische Gegenstände überging und wir uns bald als Kunstgenossen — als Mozart und Clementi — erkannten und freundlichst begrüßten.“ Ein in Kleinigkeiten etwas abweichender Bericht ist nach einem englischen Nekrolog Clementis mitgetheilt A. M. Z. XXXIV S. 657 f.

ein Römer ist. — Er präludirte und spielte eine Sonate [45]. — Dann sagte der Kaiser zu mir: Allons, d'rauf los! — Ich präludirte auch und spielte Variationen. — Dann gab die Großfürstin Sonaten von Paesiello (miserable von seiner Hand geschrieben) her, daraus mußte ich die Allegro, und er die Andante und Rondò spielen. — Dann nahmen wir ein Thema daraus, und führten es auf zwey Pianoforten aus. — Merkwürdig ist dabey, daß ich für mich das Pianoforte der Gräfin Thun gelehnt, und aber nur, als ich allein gespielt, darauf gespielt habe, weil es der Kaiser also gewollt, — und NB das andere war verstimmt und drey Tasten blieben stecken. — Es thut nichts, sagte der Kaiser. Ich nehme es so, und zwar auf der besten Seite, daß nämlich der Kaiser

45) „Bemerkenswerth ist" sagt Berger „hier noch Clementis Eigenthümlichkeit auf den Fermaten seiner Sonaten längere und höchst interessante, thematisch ausgeführte Zwischenspiele und Cadenzen zu extemporiren, was ihn auch bei jener Concurrenz zur Wahl einer Sonate veranlaßte, die zu dem Zweck zwar geeignet, aber in anderer Hinsicht doch hinter manchen seiner früheren Compositionen dieser Gattung zurückstand. Es war folgende (Oeuvres VI, 2):

Allegro con brio.



und wir haben diesem Thema vielleicht das geniale, in seiner Art unübertroffene Allegro der Ouverture der Zauberflöte zu danken." Clementi fand es rathsam bei der Wiederherausgabe dieser Sonate sich die Priorität durch die vorausgeschickte Bemerkung zu sichern: Cette sonate, avec la Toccata qui la suit, a été jouée par l'auteur devant Sa. M. I. Joseph II en 1781; Mozart étant présent. Daß Mozart sich dieser Reminiscenz bewußt war ist kein Grund zu bezweifeln; ich werde darauf zurückkommen.

meine Kunst und Wissenschaft in der Musik schon kennt, und mir den Fremden recht hat verkosten wollen. Uebrigens weiß ich von sehr guter Hand, daß er recht zufrieden war [46]; der Kaiser war sehr gnädig gegen mich" [47]. Clementi war von Mozarts Spiel entzückt. „Ich hatte bis dahin" sagt er „Niemand so geist- und anmuthsvoll vortragen gehört. Vorzugsweise überraschten mich ein Adagio und mehrere seiner extemporirten Variationen, wozu der Kaiser das Thema wählte, das wir, wechselseitig einander accompagnirend, variiren mußten." Dagegen war Mozarts Urtheil über Clementi streng und scharf. „Der Clementi" schreibt er (17. Jan. 1782) „ist ein braver Cembalist, damit ist auch Alles gesagt. Er spielt gut, wenn es auf die Execution der rechten Hand ankommt; seine Forcen sind die Terzenpassagen. Uebrigens hat er um keinen Kreuzer Gefühl oder Geschmack, — mit einem Wort ein bloßer Mechanicus" [48]. Um dieses harte Urtheil begreif-

46) Dittersdorf bestätigt dies, indem er in dem Bericht über sein Gespräch mit Joseph II unter Anderem Folgendes anführt (Selbstbiogr. S. 236 f.): „Kaiser. Haben Sie den Mozart spielen gehört? — Ich. Schon dreimal. — Kaiser. Wie gefällt er Ihnen? — Ich. Wie er jedem Kenner gefallen muß. — Kaiser. Haben Sie auch den Clementi gehört? — Ich. Ich habe ihn auch gehört. — Kaiser. Einige ziehen ihn dem Mozart vor, worunter Greybig à la tête ist. Was ist Ihre Meinung hierüber? Grade heraus! — Ich. In Clementis Spiel herrscht bloß Kunst, in Mozarts aber Kunst und Geschmack. — Kaiser. Ebendas habe ich auch gesagt."

47) Dafür schickte ihm der Kaiser 50 Dukaten, „welche ich dermalen recht nöthig brauche."

48) Als später seine Schwester in Salzburg mit Clementischen Sonaten bekannt wurde, schrieb er ihr (7. Juni 1783): „Nun muß ich meiner Schwester wegen den Clementischen Sonaten ein paar Worte sagen. Daß die Composition davon nichts heißt wird Jeder, der sie spielt oder hört, selbst empfinden. Merkwürdige oder auffallende Passagen sind keine darin, ausgenommen die Sexten und Octaven und mit diesen bitte ich meine

lich zu machen, berichtet Berger daß er Clementi gefragt, ob er damals schon das Instrument in seinem späteren Stil behandelt habe, was dieser verneinte, indem er hinzusetzte, „daß er in jener früheren Zeit sich vorzugsweise noch in großer brillirender Fertigkeit und besonders in den vor ihm nicht gebräuchlich gewesenen Doppelgriff-Passagen und extemporirten Ausführungen gefallen, und erst später den gesangvollen edleren Stil im Vortrag durch aufmerksames Hören damaliger berühmter Sänger, dann auch durch die allmähliche Vervollkommnung besonders der englischen Flügel-Fortepianos, deren frühere, mangelhafte Construction ein gesangvolleres, gebundenes Spiel fast gänzlich ausgeschlossen, sich angeeignet habe." Dadurch erkläre sich Mozarts Urtheil über Clementi einigermaßen natürlich, bemerkt Berger, da man bei der bekannten Redlichkeit und Geradsinnigkeit Mozarts nicht annehmen könne, daß irgend eine Nebenabsicht jenem Urtheil die Richtung gegeben habe [49].

Schwester sich nicht gar zu viel abzugeben, damit sie sich dadurch ihre ruhige und stette Hand nicht verdirbt, und die Hand ihre natürliche Leichtigkeit, Gelenkigkeit und fließende Geschwindigkeit dadurch nicht verliert. Denn was hat man am Ende davon? Sie soll die Sexten und Octaven in der größten Geschwindigkeit machen (welches kein Mensch wird zu Wege bringen, selbst Clementi nicht) — so wird sie ein entsetzliches Hackwerk hervorbringen, aber sonst weiter in der Welt nichts. Clementi ist ein Ciarlattano, wie alle Welsche! Er schreibt auf eine Sonate Presto, auch wohl Prestissimo und alla breve, und spielt sie Allegro im $^4/_4$ Takt. Ich weiß es, denn ich habe ihn gehört! Was er recht gut macht, sind seine Terzenpassagen; er hat aber in London Tag und Nacht darüber geschwitzt. Außer diesen hat er aber nichts — gar nichts — nicht den geringsten Vortrag, noch Geschmack, viel weniger Empfindung." Dies Urtheil bezieht sich nicht sowohl auf die Sonate als auf die Toccata, welche allerdings Prestissimo überschrieben und eine brillante Etude für Terzen- und Quartenpassagen in Triolen ist.

49) Die humane Auffassung Bergers ist gewiß richtig. Doch möchte

Um die Gunst des Kaisers zu gewinnen suchte Mozart sich der Fürsprache seines Kammerdieners Strack zu versichern, der auch in musikalischen Dingen großen Einfluß besaß. Er erzählt seinem Vater (3. Nov. 1781), daß er an seinem Namenstag (31. Octbr.), den er bei der Baronin Waldstätten gefeiert habe, mit einer Nachtmusik von seiner Composition überrascht worden sei, welche er auf den Theresientag (15. Oct.) für die Schwägerin des Hofmalers Hickl geschrieben habe. „Die Hauptursache", fährt er fort „warum ich sie gemacht, war um den Herrn von Strack (welcher täglich dahin kömmt) etwas von mir hören zu lassen, und deswegen habe ich sie auch ein wenig vernünftig gemacht; sie hat auch allen Beifall erhalten." Er glaubte auch später sagen zu dürfen daß Strack sich als sein guter Freund zeige und ihm das Wort beim Kaiser rede, obgleich, wie er vorsichtig hinzufügte, „den Hofschranzen nie zu trauen ist" (23. Jan. 1782); und als sich das allgemeine Gerücht verbreitete, der Kaiser werde ihn in seine Dienste nehmen, erkannte er darin die Wirkung der Verwendung Stracks, obwohl er sich demselben gegenüber nicht mit Bitten und Sollicitiren weggeworfen hatte[50]. Auch diesmal erwies er sich nicht als geschick-

---

ich nicht dafür einstehen daß auf die herbe Fassung von Mozarts Urtheil nicht seine Abneigung gegen die Welschen einigen Einfluß übte, die im Allgemeinen, wie wir immer klarer erkennen werden, nur zu wohl begründet war.

50) „Was Sie schreiben wegen dem Gerede", antwortet er dem Vater (10. April 1782) „daß ich ganz sicher zum Kayser in Dienste kommen würde, ist die Ursache daß ich Ihnen nichts davon geschrieben, weil — ich selbst kein Wort davon weiß. Daß auch hier die ganze Stadt davon voll ist und mir schon eine Menge Leute dazu gratulirt haben, ist sicher und daß beym Kayser auch ist davon gesprochen worden und er es vielleicht im Sinn hat, will ich ganz gern glauben, — aber bis Dato weiß ich kein Wort. So weit ist es gekommen, daß es der Kayser im Sinn hat, und

ten Diplomaten und schwerlich hat Strack seinen Einfluß beim Kaiser zu Mozarts Gunsten verwendet.

Joseph II hielt regelmäßig Nachmittags ein Concert bei sich [51]. Er speiste gewöhnlich allein im Musikzimmer, was nicht viel länger als eine Viertelstunde zu dauern pflegte; nach aufgehobener Tafel begann das Musiciren, wenn nicht wichtige Geschäfte abzumachen waren, wo man dann später anfing; mitunter wurde es spät darüber, die gewöhnliche Dauer war eine Stunde, so daß der Kaiser noch das Schauspiel besuchen konnte. Dreimal wöchentlich war größeres Concert, bei dem früher Gaßmann [52], später Salieri, auch mitunter Umlauf sich einstellen mußten; Zuhörer erschienen nicht, auch Erzherzog Maximilian, wenn er bei diesen Zusammenkünften zugegen war, nahm thätigen Antheil daran,

---

das ohne daß ich dazu einen Schritt gethan habe. Ich bin etwelchemal zum Hrn. v. Strack (welcher gewiß mein recht guter Freund ist) gegangen, um mich sehen zu lassen, und weil ich gern mit ihm umgehe; aber nicht oft um ihm nicht beschwerlich zu fallen und keine Gelegenheit zu geben, als hätte ich Absichten dabey; — und wenn er als ein ehrlicher Mann reden will, so muß er sagen, daß er nicht ein Wort von mir gehört hat, welches ihm hätte Anlaß geben können nur zu denken, daß ich bleiben möchte, geschweige erst zum Kayser zu kommen. Wir sprachen nichts als von Musique. Aus eigenem Triebe also und ganz ohn all Interesse redet er so vortheilhaft von mir beym Kayser. Ist es so weit ohne mein Zuthun gekommen, so kann es auch so zum Schluß kommen. Denn rührt man sich, so bekömmt man gleich weniger Besoldung — der Kayser ist ohnehin ein Knicker. Wenn mich der Kayser haben will, so soll er mehr bezahlen, denn die Ehre allein beym Kayser zu seyn ist mir nicht hinlänglich."

51) Die folgende Darstellung gründet sich auf einen ausführlichen Bericht über Josephs Kammermusik in der musikalischen Correspondenz 1790 S. 27 ff., der für alle wesentlichen Punkte wörtlich benutzt ist. Einige andere Notizen über die hier berührten Verhältnisse und Persönlichkeiten bestätigen nur was dort überliefert ist.

52) Mosel Salieri S. 22.

wie der Kaiser selbst. Joseph besaß eine gründliche musikalische Bildung [53], er war ein Sänger von vortrefflicher italiänischer Schule [54], er spielte Violoncell oder Viola, auch Klavier und las mit großer Fertigkeit Vocal- wie Instrumentalmusik vom Blatt, namentlich war er auch ein gewandter Partiturspieler. Gewöhnlich wurden einzelne Sachen aus Opern und Oratorien vorgenommen, der Kaiser begleitete aus der Partitur am Klavier und übernahm auch eine Tenor- oder Baßpartie, — er liebte dabei vorzugsweise das Pathetische [55]. Theils wurden ältere Lieblingscompositionen des Kaisers vorgenommen, theils machte er sich auf diese Weise mit neuen Werken bekannt, namentlich pflegten die Opern, welche zur Aufführung kommen sollten, von ihm und dem Erzherzog Maximilian hier erst durchgegangen und geprüft zu werden [56]. Meistens mußten die Sachen vom Blatt gespielt und gesungen werden, es machte dem Kaiser Vergnügen die Mitwirkenden auf die Probe zu stellen, es unterhielt ihn, wenn es recht confus herging und je mehr Kreibich, der gewöhnlich die Direction hatte, sich ereiferte und abarbeitete, um so herzlicher lachte der Kaiser [57].

53) Mosel a. a. O. S. 71 f.

54) A. M. Z. XXIV S. 285.

55) In der A. M. Z. XV S. 512 wird folgende Anecdote als eine in Wien da sie vorfiel allgemein bekannte erzählt. „Kaiser Joseph II schrieb sich selbst für seine schöne Baßstimme zuweilen eine Kleinigkeit, die dann gewöhnlich sehr gut ausfiel. Einst machte er sich aber an eine große Arie und legte sie in eine der kleinen italiänischen Opern ein, die er auf seinem Privattheater in Schönbrunn gab. Es sollte Niemand wissen, sie sei von ihm, aber Jeder wußte es. Auch Mozart. Mozart, was sagst Du [so redete der Kaiser nicht an] zu der Arie? fragte ihn der Kaiser. Je nun, antwortete der kindlich freie und kindlich heitere Mensch, die Arie ist wohl gut, aber der sie gemacht hat, doch viel besser."

56) A. M. Z. XV S. 66.

57) Eine charakteristische Scene erzählt Mosel Salieri S. 130 f.

Bei der gewöhnlichen Musik war außer dem Kaiser nur ein Quartett zugegen. Die erste Geige spielte Kreibich (oder Greybig), „ein Mann der für die Direction einer Musik geschaffen ist, der brave Einsichten in die Theorie derselben hat, dabei aber zum Nachtheil seiner Kunst ein bischen Charlatanerie vielleicht mehr affectirt als sie wirklich hat. Seine Furchtsamkeit setzt ihn außer Stande die Solostimmen mit Deutlichkeit und Eleganz, Rundung und Festigkeit des Bogens auszuführen." Diese Furchtsamkeit verbunden mit Aufgeblasenheit machte ihn zum Stichblatt der Witze und Foppereien dieses musikalischen Cirkels[58], und obgleich er von Charakter nicht böse sein sollte, war er doch nicht im Stande ein selbständiges Urtheil geltend zu machen, sondern ließ sich von Anderen willenlos gebrauchen, die ihn vorschoben und es gern sahen, wenn er dem Kaiser und dem Publicum gegenüber als der Leiter dessen erschien, was mit der Kammermusik vorging. Neben ihm wurden als Geiger gebraucht Woborzil, der Anführer des Orchesters in der deutschen Oper, Hoffmann, Ponheim und Krottendorfer, mittelmäßige Künstler und unbedeutende Menschen, „die sich eine Gnade daraus machen mußten den Finger auf den Mund zu legen"; von dem letzteren wird ausdrücklich gesagt daß er

58) Dittersdorf erzählt eine Geschichte der Art (Selbstbiogr. S. 241). Der Kaiser sang eine komische Arie, mit welcher der Kasperl des Marinellischen Theaters viel Beifall gefunden hatte, in derselben Weise nach und fragte, wie er seine Sache gemacht habe. O, o, erwiederte Kreibich, Ew. Majestät sind der leibhafte Kasperl. Der Kaiser lachte überlaut, und meinte es sei doch grob ihn vor seiner Kapelle einen Kasperl zu nennen; als aber Kreibich ganz bestürzt um Verzeihung bat, sagte er, es sei schon verziehen, gewissen Leuten nehme man nichts übel; Kreibich habe sich gut revanchirt dafür daß er ihn so oft einen Hanswurst genannt habe, und das werde er auch bleiben, wenn er (der Kaiser) auch einmal im Singen Kasperle sei. Man nannte aber in Wien den Kaiser seiner Witze wegen den Kasperl (Erinnerung an F. L. W. Meyer I S. 73).

Strack schmeichelte und seine Marionette war. Der Kammerdiener Strack war nämlich die Seele dieser Musik; er hatte die Aufsicht über die Sammlung der Musikalien, spielte das Violoncell und war stets bei den Concerten gegenwärtig, während die Uebrigen abwechselten; schon dies, mehr noch seine persönliche Stellung zum Kaiser gab ihm das entschiedenste Uebergewicht. „Es würde mich zu weit führen“ heißt es „Ihnen eine Schilderung von dem moralischen Charakter dieses Mannes zu entwerfen. Sie kennen ja diese Art von Menschen, die, wie Schiller sagt, der Nothnagel sind wo die Menschen sich rar machen, in einem Augenblick siebenmal kurz und siebenmal lang werden wie der Schmetterling an der Nadel und ein Register über die — — ihres Herrn führen müssen. Genug, Strack war immer um Joseph und wußte seine Augenblicke so zu benutzen, daß er auch im musikalischen Fach Alles thun konnte, was er nur wollte.“

Es war eine Thatsache, daß im Kabinet selten gute Musik aufgeführt wurde, namentlich im Fach der Instrumentalmusik; wenn ein Quartett gespielt wurde, war es von einem untergeordneten Componisten, die Meister, welche damals eine neue Epoche auf diesem Gebiet begründeten, Haydn [59]

59) Gegen Haydn hatte Joseph II eine bestimmte Abneigung. Reichardt erzählt (A. M. Z. XV S. 667), Joseph habe ihm zu seinem Befremden gesagt er halte nicht viel von den Späßen wie Haydn sie mache und sei arg über ihn hergezogen. „Reichardt erfuhr aber bald, daß ein zwar angenehmer, aber ziemlich beschränkter Violinist und Instrumental-Componist Kreibich mit Namen, der Kammerdiener des Kaisers war [dies beruht auf einer Verwechslung mit Strack] und in seiner kleinen Kammermusik die erste Violine spielte, ein großer Antagonist von Haydn sei und es beim Kaiser auch bereits soweit gebracht hatte, daß in dem kaiserlichen Theater nur selten Haydnsche Symphonien gespielt werden durften“ (vgl. Reichardts vertr. Briefe aus Wien II S. 91). „Joseph wurde nur während seiner Reisen auf Haydn aufmerksam gemacht“ berichtet Griesinger (Biogr.

und Mozart[60], andere die ihnen nachzueifern suchten, wie Pleyel, Kozeluch, waren ausgeschlossen oder so gut wie ausgeschlossen. Man erkannte allgemein hierin den Einfluß Stracks, man wunderte sich daß Salieri „der Abgott des Kaisers", der regelmäßig an diesen Privatmusiken Theil hatte, sein Ansehen dort nicht geltend machte; allein man wußte auch, daß er „zu viel Politik besaß um mit dem Schatten seines Monarchen in Collision zu kommen." Was hätte er auch für ein Interesse dabei gehabt? Joseph war herangebildet in der Schule der italiänischen Musik, wie sie durch Hasse und Piccini ausgebildet war, sein Geschmack war vorzugsweise italiänisch und seine Neigung blieb dieser Richtung zugethan. Sein Wunsch eine nationale Musik sich entwickeln zu lassen ging wesentlich aus einer vernunftmäßigen Ueberzeugung hervor, und wenn er auch zu überlegenen Geistes war um das Bedeutende in Glucks und Mozarts Leistungen

---

Not. über J. Haydn S. 63 f.). Er hatte ihm aufgetragen die Oper La vera costanza zu schreiben; die Rollen wurden gegen Haydns Wunsch und Bestimmung vertheilt und der Kaiser selbst konnte es nicht durchsetzen daß man Haydn willfahrte, so daß dieser seine Oper zurückzog; vgl. Dies Biogr. Nachr. v. J. Haydn S. 57.

60) Als Dittersdorf dem Kaiser sein Urtheil über den Geiger Jarnowich abgegeben und dieser sich freuet eine solche Autorität Kreibich entgegenhalten zu können, antwortet er: „Da werden mir Ew. Majestät den Greybig auf den Hals hetzen, und ich will mich lieber in seine Gnade als in sein Maul recommandiren. — Kaiser. Sie werden sich doch wohl nicht vor dem Hanswurst fürchten? — Ditt. O gar sehr! Denn wenn er gewahr wird, daß ich nicht seiner Meinung bin, so wird er mir ein noch garstigeres Lob beilegen als dem Haydn und Mozart" (Dittersdorfs Selbstbiogr. S. 234). Auch später als Dittersdorf über Mozarts Quartetts günstig urtheilt, ist Joseph sehr zufrieden, daß er ihm ein Stäbchen in die Hand gegeben womit er Greybig auf seinen Gänseschnabel klopfen wolle (ebend. S. 239), und eben derselbe war ja à la tête derjenigen, welche Clementi Mozart vorzogen.

zu übersehen, so war doch dies nicht eigentlich das was ihm behagte; offenbar war er gewohnt worden in der Musik eine Unterhaltung zu finden, für welche die selbständige Macht und Bedeutung, die Fülle des Reichthums, die Gluck, Haydn und Mozart ihrer Kunst errangen, überwältigend wurde. Salieri hatte keinen Grund die Geschmacksrichtung des Kaisers zu bekämpfen, die er selbst vertrat. Mit Talent und Geschick suchte er die Errungenschaften, welche die Musik in neuerer Zeit nach verschiedenen Richtungen hin gemacht hatte zu verwerthen und die italiänische Oper den Anforderungen eines geläuterten Geschmacks gerecht zu machen; er ist — mit Ausnahme der für Paris geschriebenen Opern, in welchen er sich mit Bewußtsein ganz an Glucks Weise anschloß — durchaus den Traditionen der italiänischen Oper treu geblieben, er hat kein wesentlich neues Element in dieselbe eingeführt und seine künstlerische Individualität war nicht stark und bedeutend genug um der Oper ein eigenthümliches Gepräge zu geben. Allein eben dieses Maaß von Talent, Geschicklichkeit und Geschmack hatte ihm die Gunst seines kaiserlichen Herrn und des Publicums erworben; er hätte eine ungewöhnliche sittliche und künstlerische Größe und Freiheit besitzen müssen um das neu aufgehende Genie als das größere anzuerkennen, sich selbst vor ihm zu beugen und in den Schatten zu stellen — und diese besaß er nicht. Salieri wird als ein wohlwollender und gutmüthiger Mann geschildert, unbescholten und liebenswürdig in seinem Privatleben, das mit dem verdienten Ruhm wohlthätiger und edler Handlungen geschmückt ist[61]; allein diese guten Eigenschaften hielten die Probe nicht aus vor der Eifersucht auf seinen Ruhm und seine Stellung als Künstler.

61) Außer Mosels Biographie vergl. man die Schilderung bei Rochlitz (Für Freunde der Tonkunst IV S. 342 ff. A. M. Z. XXVII S. 412 f.).

Er war im Jahr 1780 von einer längeren Reise in Italien, die ihm neue Ehre und Ruhm gebracht hatte, nach Wien zurückgekehrt, seine Stellung in der Gunst des Kaisers war dadurch nur mehr befestigt worden; da trat ihm in Mozart ein Rival entgegen, gefährlich schon durch den Glanz des Virtuosenthums, das den lauten Beifall der Menge am raschesten gewinnt, der durch die Entführung Salieris Rauchfangkehrer völlig niederschlug, durch den Idomeneo sich auch auf seinem eigentlichen Gebiet als einen gefährlichen Mitbewerber ankündigte und bald genug mit ihm in der italiänischen Oper in die Schranken trat. Salieri, der die Ueberlegenheit Mozarts mehr instinctartig fühlen als klar erkennen mochte, konnte demselben gegenüber nicht unbefangen bleiben. Ein Mißverhältniß in ihrem persönlichen Verkehr trat nicht ein [62]; Mozart war im Umgang mit seinen Kunstgenossen freundlich und behaglich, milden Urtheils, „auch gegen Salieri, der ihn nicht leiden mochte", wie Frau Sophie Haibl, Mozarts Schwägerin, berichtete [63]; und dieser „besaß zu viel Politik" um mit seiner Abneigung gegen Mozart Aufsehen zu erregen [64]. Daß er ihm abgeneigt war, daß er sein Emporkommen im Stillen zu hindern suchte, galt unter Mozarts Bekannten und auch sonst in Wien als ausgemacht;

62) A. Hüttenbrenner, ein Schüler Salieris, erzählt nach dessen Mittheilungen (A. M. Z. XXVII S. 797), daß Mozart oft zu Salieri kam, mit den Worten: „Lieber Papa, geben Sie mir einige alte Partituren aus der Hofbibliothek, ich will sie bei Ihnen durchblättern"; über deren Studium er dann manchmal das Mittagsbrot versäumte.

63) Die anziehenden Mittheilungen der Frau S. Haibl sind in einem österreichischen Journal gedruckt, das ich leider nicht näher zu bezeichnen weiß, weil ich nur die Ausschnitte benutzen konnte, welche Al. Fuchs gesammelt hatte ohne Angabe des Journals, dem sie entnommen waren.

64) Er besuchte ihn noch wenige Tage vor seinem Tode und fehlte auch beim Leichenbegängniß nicht (A. M. Z. XXVII S. 797).

nicht allein durch herabwürdigende Urtheile am geeigneten Ort [65], auch durch manche kleine Intriguen, wovon die unzweideutigen Spuren uns begegnen werden, hat er ihm zu schaden gesucht [66].

Unter diesen Verhältnissen sieht man wohl waren Salieri und Strack im Musikzimmer des Kaisers natürliche Bundesgenossen, wenn es darauf ankam Elemente fern zu halten, die ihren altbegründeten Einfluß nothwendig untergraben mußten, falls es gelang, dem Geschmack des Kaisers eine andere Richtung zu geben. Wenn daher auch Joseph gegen Mozart aufmunternde Aeußerungen that, die ihm Muth machten, besonders da „große Herren dergleichen nicht gern sagen, weil sie immer einen Metzgerstich erwarten müssen", so waren die Hindernisse, welche er in der Umgebung des Kaisers zu über-

65) Es ist nicht ganz richtig, wenn Mosel (Salieri S. 211 f.) sagt, man könne Salieri „nicht einmal Tadel der Erzeugnisse des großen Meisters sondern bloß Schweigen über die Vorzüge derselben" nachweisen, ein Schweigen, das „freilich seine Quelle gehabt haben möge in einiger Eifersucht auf den Ruhm seines Nebenbuhlers, deren auch der edelste Künstler sich nicht völlig erwehren kann." Allerdings äußerte er sich in späteren Jahren mit Anerkennung und Hochachtung über Mozart (Hüttenbrenner A. M. Z. XXVII S. 797); Rochlitz, welcher solche Aeußerungen Salieris anführt (Für Freunde der Tonkunst IV S. 345 f.), betont aber doch im Nekrolog Salieris (A. M. Z. XXVII S. 412), daß Salieri später Mozart habe Gerechtigkeit widerfahren lassen und findet die Behauptung daß er in früheren Jahren seinem deutschen Rivalen in Josephs Gunst und in theatralischer Wirksamkeit schweres Spiel gemacht habe, bei seiner italiänischen Natur und einem leicht zur Heftigkeit aufgereizten Temperament sehr glaublich. Indessen habe ich von glaubwürdigen Zeugen in Wien gehört, daß Salieri noch im hohen Alter, wenn er im vertrauten Kreise zu sein glaubte, mit einer für die Zuhörer peinlichen Leidenschaftlichkeit die ungerechtesten Urtheile über Mozarts Compositionen aussprach.

66) Daß eine Eifersucht dieser Art auch nicht im entferntesten das schändliche Gerede rechtfertigt als ob Salieri Mozart vergiftet habe, sei nur mit einem Wort gleich hier angedeutet.

winden hatte, doch offenbar mächtiger als die günstige Stimmung desselben, welche Mozart durch neue Leistungen immer wieder für sich rege machte. Dazu kam auch die Sparsamkeit des Kaisers, der sich nicht entschließen konnte, zu den verschiedenen Kapellmeistern welche er besoldete noch einem neuen ein Gehalt auszuwerfen.

Eine andere Aussicht auf eine feste Stellung — denn der Vater ließ nicht ab in ihn zu dringen vor allen Dingen sich diese zu verschaffen — bot sich ihm bei dem jungen Fürsten Liechtenstein[67]. Dieser beabsichtigte nach einer damals gewöhnlichen Sitte eine eigene Harmoniemusik in seine Dienste zu nehmen und wollte Mozart engagiren die Stücke dafür zu setzen; davon hatte er freilich keine hohe, aber eine sichere Einnahme zu erwarten, denn er war entschlossen nur einen lebenslänglichen Accord einzugehen. Allein auch diese Aussicht ging nicht in Erfüllung[68], er blieb auf den zufälligen

---

67) Aloys, Fürst von Liechtenstein (geb. 175*, gest. 1805) war der älteste Sohn des regierenden Fürsten der älteren Linie Franz Joseph, dessen Einkünfte damals auf 900000 Kaisergulden geschätzt wurden; K. R[isbeck] Briefe I S. 272.

68) Dieser Beziehung zum Fürsten Liechtenstein verdankt wahrscheinlich eine Gelegenheitscantate ihre Entstehung, welche vor 1784 geschrieben sein muß, weil sie in Mozarts eigenhändigem Catalog nicht verzeichnet ist. Sie führt den Titel „Cantate componirt für Herrn Fürsten Aloys von Lichtenstein von W. A. Mozart" auf einer nach dem Original (das mir nicht bekannt geworden ist) gemachten Abschrift in der kön. Bibliothek zu Berlin, deren Kenntniß ich Prof. Dehn verdanke. Dem Text nach scheint sie zur Verlobung oder Vermählung des Fürsten geschrieben zu sein und kann nur als eine reine Gelegenheitscomposition angesehen werden. Der Text ist bis zum Aeußersten trivial und ungeschickt und die Feierlichkeit, welche die Musik diesen Worten unterthäniger Verehrung giebt, streift mitunter ans Komische; wie z. B. gleich zu Anfang die Anrede „Durchlauchtigster! dreimal, durch sich steigernde Accorde des Orchesters unterbrochen, wiederholt wird. Sie ist für zwei Solostimmen (Sopran und

Ertrag von Unterrichtsstunden, Concerten und Compositionen angewiesen. Damit ging es nun auch im Winter besser. Er hatte sichere Schülerinnen an der Gräfin Rumbeck und der Frau von Trattner[69], zu denen später noch eine Dritte die Gräfin Zichi hinzukam — damit war für das Nöthigste gesorgt; sechs Sonaten für Klavier und Violine, für welche die Gräfin Thun und andere Gönnerinnen eine Subscription (der Preis war 3 Dukaten) eröffnet hatten, waren im November des Jahres 1781 vollendet und im Druck erschie-

Tenor) und Chor mit vollständigem Orchester componirt und besteht aus vier Sätzen. In dem langsamen feierlichen Einleitungssatz (As-dur) sprechen die beiden Solostimmen, mit welchen Violine und Violoncell concertiren, ihre Devotion aus, nicht ohne Würde und Anstand, aber im Ganzen einigermaßen langweilig. Angenehmer ist das darauf folgende Andante (As-dur) in welchem die Solostimmen mit dem Chor abwechseln; daran schließt sich ein munterer Chor (C-dur) von festlichem Charakter, der meistens etwas Fanfarenartiges annimmt und in den längeren, fugirten Schlußsatz auf Amen in rascher Bewegung ausläuft. Sicherheit und Geschicklichkeit wird natürlich nirgends vermißt, einzelne bedeutende Züge treten kaum hie und da hervor; das Ganze scheint mehr auf die Wirkung des Augenblicks und zufälliger Umstände berechnet zu sein als andere Gelegenheitscompositionen Mozarts.

69) „Um 10 Uhr" schrieb er dem Vater (26. Dec. 1781) „habe ich die Stunde bei der Frau von Trattner und um 11 Uhr bei der Gräfin Rumbeck. Jede giebt mir für zwölf Lectionen 6 Ducaten, und dahin gehe ich alle Tage, ausgenommen sie schicken — welches mir niemalen lieb ist. Bey der Gräfin habe ich es schon ausgemacht, daß sie niemalen schickt; triff ich sie nicht an, so habe ich doch mein Billet; die Trattnerin ist aber zu oeconom dazu." — Frau v. Trattner war eine Schülerin, die ihn durch ihr Talent interessirte; Niemtschek erwähnt (S. 59) eines Briefes, welchen Mozart an sie über den Vortrag seiner für sie geschriebenen Klavierphantasie richtete, aus dem man sehen könne, daß er nicht nur die Praxis sondern auch die Theorie seiner Kunst vollkommen verstanden habe. Nissen erwähnt in einem Brief an Breitkopf u. Härtel (27. Nov. 1799) zwei interessante Briefe Mozarts über Musik an Frau v. Trattner, die damals im Besitz Gelineks sein sollten.

nen[70]; in der Fastenzeit gab er eine Akademie, in welcher er auf den Rath seiner Gönner eine Auswahl der besten Stücke aus Idomeneo aufführte, und außer seinem Concert in D-dur (Beil. X, 102), zu dem er ein neues Rondo componirt hatte, welches Furore machte[71], zum Schluß eine Phantasie spielte. Dies hatte man ihm gerathen, weil er dadurch am sichersten war seinen Rivalen Clementi, der um dieselbe Zeit ein Concert geben wollte, zu besiegen und er hatte es probat gefunden (23. Jan. 1782)[72]. Auch an Einladungen in Akade-

70) In der Wiener Zeitung vom Jahr 1781 No. 98 erschien folgende Anzeige: „In der Kunsthandlung Artaria & Comp. auf dem Kohlmarkt der Michaelerkirche gegenüber sind neu aufgelegt und zu haben 6 Sonaten für das Clavier mit Begleitung einer Violine von dem genugsam bekannt und berühmten Herrn Wolfgang Amadee Mozart op. 2 (5 fl.)." Sie finden sich Oeuvres II abgedruckt. Von ihnen war n. 2 (in C-dur) schon in Mannheim componirt (II S. 134) und n. 4 (aus B-dur) seiner Schwester ebenfalls schon bekannt, wie er ihr schreibt (4. Juli 1781), also wohl in Salzburg geschrieben. — Sie wurden bald nach ihrem Erscheinen in Cramers Magazin der Musik (I S. 485) als einzig in ihrer Art gepriesen; reich an neuen Gedanken verriethen sie überall die Spuren des großen Genies ihres Verfassers, seien dabei sehr brillant und dem Instrument angemessen, Violine und Clavier so künstlich verbunden, daß beide in beständiger Aufmerksamkeit unterhalten würden, aber beide einen fertigen Spieler verlangten; eine vollständige Beschreibung des originellen Werkes sei nicht möglich.

71) Als er die Sonaten nach Salzburg schickte, schrieb er (2. März 1782): „Zugleich überschicke ich Ihnen auch das letzte Rondeaux, welches ich zu dem Concert ex D gemacht habe, und welches hier so großen Lärm macht. Dabey bitte ich Sie aber es wie ein Kleinod zu verwahren und es keinem Menschen, auch dem Marchand und seiner Schwester [welche damals bei dem Vater zu ihrer musikalischen Ausbildung im Hause waren s. I S. 139] nicht zu spielen geben. Ich habe es besonders für mich gemacht und kein Mensch als meine liebe Schwester darf es mir nachspielen." Dies Rondo ist als der Schlußsatz des Concerts, welches bei André in Offenbach als op. 7 gestochen ist, bekannt gemacht, der ursprünglich componirte letzte Satz ist nicht gedruckt worden.

72) Clementi reiste Anfang Mai 1782 wieder von Wien ab.

mien Anderer und in Gesellschaften sich hören zu lassen fehlte es nicht, für welche Gelegenheiten dann auch neue Compositionen geschrieben werden mußten [73].

Er war also beschäftigt genug und hatte wohl Recht die Vorwürfe, welche ihm von Salzburg gemacht wurden, daß er zu selten schreibe als ungerechte zurückzuweisen [74]. „Du darfst aus dem daß ich Dir nicht antworte" schreibt er seiner Schwester (13. Febr. 1782) „nicht schließen daß Du mir mit Deinem Schreiben beschwerlich fällst! Ich werde die Ehre von Dir, liebe Schwester, einen Brief zu erhalten, allzeit mit dem größten Vergnügen aufnehmen; wenn es meine (für meinen Lebensunterhalt) nothwendigen Geschäfte zuließen, so weiß es Gott ob ich Dir nicht antworten würde! Habe ich Dir denn niemalen geantwortet? Also — Vergessung

73) So spielte er in einer Akademie bei Auernhammers mit der Tochter — die wir noch näher kennen lernen werden — das Concert a due (II S. 360) und „eine Sonate zu zweyen, die expreß dazu componirt ist und allen Succeß gehabt hat" (24. Nov. 1781). Seiner Schwester schrieb er (4. Juli 1781): „Dann habe ich drey Arien mit Variationen geschrieben, die könnte ich Dir freylich schicken, aber es ist mir nicht der Mühe werth, ich will lieber warten, bis was zusammenkommt." Dergleichen Sachen schrieb er auch für seine Schülerinnen; „ich schließe", heißt es in einem Brief (20. Juni 1781) „denn ich muß noch für eine Scolarin Variationen fertig machen."

74) Schon am 25. Juli 1781 schrieb er: „Nun muß ich meine liebe Schwester um Verzeihung bitten, daß ich ihr nicht zu ihrem Namenstage schriftlich gratulire; der Brief liegt angefangener im Kasten. Als ich Samstag den Brief anfing, kam der Bediente der Gräfin Rumbeck und sagte daß Alles aufs Land gehen wollte, ob ich nicht auch mitgehen wollte? Weil ich dem Cobenzl nichts abschlagen will, so ließ ich also den Brief liegen, machte geschwind meine Sachen zusammen und ging mit. Ich dachte mir, meine Schwester wird mir es nicht übel nehmen. Ich wünsche ihr also in der Octav alles mögliche Gute und Ersprießliche was ein aufrichtiger Bruder seiner Schwester nur immer wünschen kann und küsse Sie auf das zärtlichste."

kann es nicht sein, Nachlässigkeit auch nicht, mithin ist es nichts als unmittelbare Hindernisse, wahre Ohnmöglichkeiten! Schlecht genug, wirst Du sagen; — aber um Gotteswillen schreibe ich nicht auch meinem Vater wenig genug? Sie kennen doch beyde Wien! hat ein Mensch (der keinen Kreuzer sicheres Einkommen hat) an einem solchen Orte nicht Tag und Nacht zu denken und zu arbeiten genug? Unser Vater, wenn er seinen Kirchendienst und Du Deine paar Scolaren abgefertigt hast, so können Sie beyde den ganzen Tag thun was Sie wollen und Briefe schreiben, die ganze Lytaneien enthalten; aber ich nicht. — Ich habe meinem Vater schon letzthin meinen Lebenslauf beschrieben und ich will Dir ihn wiederholen. Um 6 Uhr früh bin ich schon allzeit frisirt, um 7 Uhr ganz angezogen, dann schreibe ich bis 9 Uhr. Von 9 Uhr bis 1 Uhr habe ich meine Lectionen, dann esse ich, wenn ich nicht zu Gast bin, wo man dann um 2 Uhr, auch um 3 Uhr speist, wie heute und morgen bey der Gräfin Zichy und Gräfin Thun. Vor 5 oder 6 Uhr Abends kann ich nichts arbeiten, und öfters bin ich durch eine Accademie daran verhindert; wo nicht, so schreibe ich. — — Da ich mich wegen den vorfallenden Accademien und auch wegen der Unsicherheit, ob ich nicht bald da bald dorthin gerufen werde, auf das Abendschreiben nicht verlassen kann, so pflege ich (besonders wenn ich früher nach Haus komme) noch vor dem Schlafengehen etwas zu schreiben; da verschreibe ich mich öfters bis 1 Uhr, und dann wieder um 6 Uhr auf. Liebste Schwester! wenn Du glaubst, daß ich jemals meinen liebsten, besten Vater und Dich vergessen könne, so — doch still! Gott weiß es, und das ist mir genug, der soll mich strafen, wenn ich es kann"[75].

75) Er ließ es auch an kleinen Beweisen der Anhänglichkeit und Auf-

Während dieser mannigfachen Beschäftigungen schlief die Oper nicht, wie er seinem Vater auf dessen Nachfrage meldete (30. Jan. 1782), sondern war nur der großen Gluckschen Opern und vieler sehr nothwendigen Veränderungen in der Poesie wegen zurückgeblieben; sie sollte aber gleich nach Ostern gegeben werden. Dazu kam es zwar noch nicht; indessen konnte er am 8. Mai berichten: „Gestern war ich bey der Gräfin Thun und habe ihr den zweiten Act vorgeritten, mit welchem sie nicht weniger zufrieden ist als mit dem ersten"; und am 29. Mai: „Künftigen Montag werden wir die erste Probe machen; ich freue mich recht sehr auf diese Oper, das muß ich Ihnen gestehen."

Er hatte gute Ursache dazu, denn er konnte des Erfolges sicher sein. Aber leicht wurde ihm die Sache auch jetzt nicht gemacht, er hatte mit starken Kabalen zu kämpfen, und es bedurfte des bestimmten Befehls des Kaisers, damit die Oper am 12. Juli wirklich gegeben wurde. War die Erwartung des Publicums gespannt gewesen, so wurde sie nun durch den Erfolg der Oper vollständig gerechtfertigt; das Haus war gedrängt voll, Beifall und Dacaporufen nahmen kein Ende

merksamkeit gegen die Seinigen nicht fehlen. „Ich nehme mir die Freyheit" schrieb er dem Vater (23. März 1782) „Ihnen mit einer Dose und ein Paar Uhrbändl aufzuwarten. Die Dose ist ganz artig und das Gemälde stellt eine englische Geschichte vor; die Uhrbänder sind von keinem sonderbaren Werthe, doch dermalen die größte Mode." Beides hatte er, wie er dem Vater zu seiner Beruhigung geschrieben, nicht gekauft, sondern vom Grafen Zapara zum Geschenk erhalten. Auch der Schwester schickte er verschiedene Putzsachen und bat es sich aus daß sie ihn zu ihrem Commissionär mache (I S. 140 f.), wie er ihr auch für ihre Herzensangelegenheiten warme Theilnahme bewährte (I S. 141). Die alten Salzburger Freunde hatte er in Wien nicht vergessen, er bat sich Nachrichten über sie von seiner Schwester „dem lebendigen Salzburger Protokoll" aus (I S. 140), und wünschte auch von dort noch als actives Mitglied des Bölzelschießens angesehen zu werden (II S. 19).

und wiederholte Aufführungen folgten rasch auf einander [76]. Nachdem er dem Vater über die erste Vorstellung gleich in der Kürze berichtet hatte, folgten bald weitere Nachrichten über die nächsten Aufführungen.

„Gestern" schreibt er (20. Juli 1782) [77] „ist meine Oper

76) „Die Entführung" heißt es in einem Bericht aus Wien in Cramers Magazin I S. 352 „ist voll Schönheiten. Sie übertraf die Erwartung des Publicums, und des Verf. Geschmack und neue Ideen, die hinreißend waren, erhielten den lautesten und allgemeinsten Beifall."

77) Er war eben beschäftigt seine Oper, die man nun allenthalben hören wollte, für Harmoniemusik zu arrangiren, als er von Salzburg eine Bestellung erhielt für eine festliche Veranlassung in der Hafnerschen Familie (I S. 547) eine neue Serenate zu componiren; man hatte sich an Leop. Mozart gewandt, dem es gelegen kam, daß Wolfgang durch eine solche Arbeit, die ihm geläufig war und dem Vater Vortheil brachte, sich seine Verpflichtungen gegen ihn erleichtern konnte. Er bat ihn daher eine Serenate rasch zu schreiben, denn die Zeit war nahe, wo sie gebraucht werden sollte; dieser war, so ungelegen es ihm kam, dazu bereit. „Nun habe ich keine geringe Arbeit", schreibt er (20. Juli 1782) „bis Sonntag acht Tage muß meine Opera auf die Harmonie gesetzt seyn, sonst kömmt mir ein Anderer zuvor und hat anstatt meiner den Profit davon, und soll nun eine neue Symphonie machen! Wie wird das möglich seyn! Sie glauben nicht, wie schwer es ist, so was auf die Harmonie zu setzen, daß es den Blas-Instrumenten eigen ist und doch dabey nichts von der Wirkung verloren geht. Je nu, ich muß die Nacht dazu nehmen, anderst kann es nicht gehen, und Ihnen, mein liebster Vater, sey es aufgeopfert. Sie sollen alle Posttage sicher Etwas bekommen, und ich werde, so viel möglich, geschwind arbeiten, und so viel es die Eile zuläßt, gut schreiben." Er hielt Wort, wenn es auch so rasch nicht ging als er selbst wünschte. „Sie werden Augen machen" schreibt er im nächsten Brief (27. Juli 1782) „daß Sie nur das erste Allegro sehen; allein — es war nicht anderst möglich, ich habe geschwind eine Nachtmusique machen müssen, aber nur auf Harmonie, sonst hätte ich sie für Sie auch brauchen können. Mittwoch den 31ten schicke ich die zwei Menuett, das Andante und letzte Stück; kann ich, so schicke ich auch einen Marche — wo nicht, so müssen Sie halt den von der Hafnermusique (der sehr unbekannt ist) nehmen [Beil. X, 48]. Ich habe sie ex D gemacht, weil es Ihnen lieber ist." Ganz fertig ward

zum zweyten Male gegeben worden. Könnten Sie wohl vermuthen, daß gestern noch eine stärkere Kabale war, als am ersten Abend? Der ganze erste Act ist verwischt worden, aber das laute Bravo-Rufen unter den Arien konnten sie doch nicht verhindern. Meine Hoffnung war also das Schluß-Terzett, da machte aber das Unglück den Fischer fehlen, dadurch fehlte auch der Dauer, — und Adamberger allein konnte auch nicht Alles ersetzen; mithin ging der ganze Effect davon verloren, und wurde für dieß Mal nicht repetirt. Ich war so in Wuth, daß ich mich nicht kannte, so wie auch

---

in den wenigen Tagen die Serenate allerdings noch nicht, denn im Brief vom 31. Juli heißt es: „Sie sehen daß der Wille gut ist, allein wenn man nicht kann, so kann man nicht! Ich mag nichts hinschmieren — ich kann Ihnen also erst künftigen Posttag die ganze Sinfonie hinschicken." Nach acht Tagen konnte er dafür schreiben (7. Aug. 1782): „Hier schicke ich Ihnen einen kurzen Marsch! wünsche nur daß noch Alles zur rechten Zeit kommen möchte und nach Ihrem Geschmack seye. Das erste Allegro muß recht feurig gehen, das letzte so geschwind als möglich." Als er sich später diese Symphonie schicken ließ um sie in seiner Akademie aufzuführen, schrieb er (15. Febr. 1783) dem Vater: „Die neue Hafner-Sinfonie hat mich ganz surprenirt, denn ich wußte kein Wort mehr davon, die muß gewiß guten Effect machen." Man erkennt in dieser kleinen Begebenheit den ganzen echten Mozart, in seiner Gutmüthigkeit und Dienstbeflissenheit gegen seinen Vater wie in seiner Productionskraft und Elasticität; der sich entschuldigt, daß die Symphonie neben anderen Arbeiten nicht in vierzehn Tagen fertig war — und das zu einer Zeit, wo ihm nicht nur seine Oper sondern, wie wir sehen werden, seine Hochzeit Kopf und Herz einnahmen — und hinterher verwundert ist, daß er seine Sachen so gut gemacht habe. — Dies ist offenbar die Symphonie n. 5 der Sammlung bei Breitkopf u. Härtel, welche im Autograph (André Verz. 126) die Ueberschrift trägt à Vienna nel mese di Luglio 1782, obgleich nur ein Menuet und kein Marsch dabei ist. Mozart hat für die Aufführung in Wien später noch 2 Flöten und 2 Clarinetten zum ersten und letzten Satz hinzugesetzt, die in der gedruckten Partitur fehlen; der zweite Menuet und der Marsch waren wohl auf besonderen Blättern geschrieben und nicht aufbewahrt, weil sie in Wien nicht gebraucht wurden.

Adamberger, und sagte gleich, daß ich die Oper nicht geben lasse, ohne vorher eine kleine Probe für die Sänger zu machen. Im zweyten Acte wurden die beyden Duetts wie das erste Mal, und dazu das Rondo von Belmonte: Wenn der Freude Thränen fließen u. s. w. wiederholt. Das Theater war noch fast voller als das erste Mal; den Tag vorher konnte man schon keine gesperrten Sitze mehr haben, weder auf dem noble parterre, noch im dritten Stocke, und auch keine Loge mehr. Die Oper hat in den zwey Tagen 1200 fl. getragen." Im nächsten Briefe (27. Juli 1782) heißt es:

„Meine Opera ist gestern allen Nannerln zu Ehren [78] mit allem Applauso das dritte Mal gegeben worden, und das Theater war wiederum, ungeachtet der erschröcklichen Hitze, gestrotzt voll. Künftigen Freytag soll sie wieder seyn, ich habe aber dawider protestirt, denn ich will sie nicht so auspeitschen lassen. Die Leute, kann ich sagen, sind recht närrisch auf diese Oper. Es thut Einem doch wohl, wenn man solchen Beyfall erhält." Am 30. Juli aber wurde sie schon wieder gegeben, am nächsten Freitag auch und das Theater „wimmelte allezeit von Menschen." Im Lauf des Jahres ward sie sechzehnmal aufgeführt, und als Anfang Octobers der Großfürst mit seiner Gemahlin auf der Rückreise wieder nach Wien kam, wurde ihnen zu Ehren die Entführung gegeben, „wo ich für gut befunden, wieder an das Clavier zu gehen und zu dirigiren", schreibt er dem Vater (19. Oct. 1782) „theils um das ein wenig in Schlummer gesunkene Orchester wieder aufzuwecken, theils um mich (weil ich eben hier bin) den anwesenden Herrschaften als Vater von meinem Kinde zu zeigen."

Kaiser Joseph hatte erreicht, was er sich zum Ziel gesetzt hatte, die deutsche Oper war begründet; allein er schien die

78) Der 26. Juli, St. Annentag ist der Namenstag der Schwester.

Bedeutung dessen, was er hervorgerufen, selbst nicht gehörig zu ermessen [79]. Das Urtheil, welches er über die Entführung äußerte: „Zu schön für unsere Ohren, und gewaltig viel Noten, lieber Mozart!" ist ebenso bezeichnend für die oben charakterisirte Richtung seines Geschmacks [80] als Mozarts freimüthige Antwort: „Grade soviel Noten, Ew. Majestät, als nöthig ist" den Künstler ehrt, der seines Strebens und seiner Kraft sich wohl bewußt ist [81]. Im Allgemeinen zollte man der Oper einen rückhaltslosen Beifall. Fürst Kaunitz, ein feiner Kunstkenner und leidenschaftlicher Freund des Theaters [82], ließ sich den jungen Componisten vorstellen, empfing ihn auf die schmeichelhafteste Weise und blieb auch fernerhin sein Gönner und Fürsprecher. Der Altmeister Gluck, die vornehmste Persönlichkeit in der musikalischen Welt, wünschte die Oper zu hören, die so viel Aufsehen erregte; auf sein Begehren wurde sie, wie Mozart dem Vater schrieb (7. Aug. 1782), aufgeführt obgleich sie wenige Tage vorher gegeben war; er machte dem Componisten viele Complimente darüber und lud ihn zum Speisen zu sich ein.

---

79) Die Wahrheit der folgenden Anecdote ist durch Niemtschek, der sie S. 23 berichtet, hinreichend verbürgt.

80) Sie wird näher durch das erläutert, was Joseph II gegen Dittersdorf äußerte: „In seinen Theaterstücken hat Mozart den einzigen Fehler, daß er, wie sich die Sänger sehr oft beklagt haben, dieselben mit seinem vollen Accompagnement übertäubt" (Dittersdorf Selbstbiogr. S. 237).

81) Es ist bekannt daß Napoleon von Cherubini auf ein ähnliches Urtheil über dessen Composition auf den Tod des General Hoche die gleiche Antwort erhielt (A. M. Z. XXXVI S. 21). Es bedarf nicht der ausdrücklichen Versicherung daß Cherubini die Anecdote von Mozart erst später erfahren habe, um überzeugt zu sein daß er nicht der Mann war einem Anderen nachzusprechen (A. M. Z. II S. 735).

82) Mancherlei dahin gehörige Züge geben Lange Selbstbiogr. S. 98 f. Müller Abschied S. 100 ff. Meyer Biographie Schröders I S. 341. 343. 346.

Die Oper hatte über Mozarts musikalische Stellung in Wien entschieden[83]; bald trug sie seinen Ruhm durch ganz Deutschland. Der preußische Gesandte, Baron Riedesel — der bekannte Reisende und Freund Winckelmanns — erbat sich von Mozart eine Abschrift der Partitur zur Aufführung in Berlin, wofür er ein angemessenes Honorar in Aussicht stellte[84]. Mozart hatte gleich nach der Aufführung seinem Vater die Originalpartitur geschickt, damit er die Composition kennen lernen sollte; es war nun das Bequemste, wenn sie in Salzburg copirt würde, er setzte daher seinen Vater von dem Antrag in Kenntniß und bat ihn rasch dort eine Copie anfertigen zu lassen[85]. Der Vater, der nun einmal die Handlungsweise

83) Sie ist in Wien auf dem Repertoir geblieben bis im Jahr 1788 die deutsche Oper ganz aufgelöst wurde; dann erschien sie zuerst am 23. Sept. 1801 auf demselben. — Der Schauspieler Philipp Hasenhuth erzählte in späteren Jahren, daß er, als er 1783 oder 1784 das Theater in Baden gepachtet hatte, die Entführung als das beliebteste Zugstück mit sehr schwachen Kräften aufzuführen unternahm. Bei der Quartettprobe war kein Bratschist da; Hasenhuth, der erst seit Kurzem die Violine spielen lernte und kaum den Altschlüssel kannte, setzte sich selbst zur Bratsche. Ein kleiner Mann, der sich als Zuhörer eingefunden hatte, nahm neben ihm Platz, als er den Mangel bemerkte, ergriff eine Bratsche und spielte mit. Bald aber sah er seinen stümpernden Nachbar unwillig an und gab seinen Zorn immer deutlicher zu erkennen, bis er am Schluß der Ouverture die Bratsche fortwarf und mit der Aeußerung: „der Herr ist ein wahrer Krautesel!" fortlief. Da die Oper ganz außerordentlich gefiel, gab der zufriedene Director seiner Gesellschaft ein Festessen und lud, als er hörte daß Mozart in Baden sei, auch diesen ein. Es war der Bratschist aus der Probe, der ohne alle Verlegenheit gutmüthig sagte: „Ich war neulich wohl ein wenig unhöflich, aber ich habe Sie nicht gekannt, und der Teufel hätte auch das falsche Kratzen aushalten können!" (Nach einer Aufzeichnung bei Al. Fuchs.)

84) Dies war insofern nicht ohne Bedeutung, weil die André'sche Composition der Entführung seit 1781 in Berlin mit Beifall gegeben wurde.

85) „Ich habe gleich versprochen" schreibt er (25. Sept. 1782) „sie

seines Sohnes mit argwöhnischem Blicke beobachtete, witterte in dem Umstand daß die Copiatur nicht in Wien vorgenommen werden sollte, etwas Verkehrtes. Er machte ihn darauf aufmerksam, ob er auch das Recht habe die Partitur anderweitig zu verkaufen [86], ob er nicht, wenn dies in Wien ruchbar werde, sich selbst die Aussicht nehme wieder eine Oper zu schreiben, und noch dazu wegen einer versprochenen Entschädigung, von der man nicht wissen könne, ob und in welchem Betrag sie geleistet werden würde. Mozart hatte volles Recht einen so kränkenden Verdacht abzulehnen und den Vater darauf hinzuweisen [87], daß ein Honorar von 100 Ducaten [88] der Operdirection, die so schon Vortheil genug von der Oper habe, nicht auch das Recht geben könne die Parti-

---

copiren zu lassen. Nun, da ich die Oper nicht habe, so müßte ich sie vom Copisten entlehnen, welches sehr ungelegen wäre, da ich sie nicht drey ganze Täge sicher behalten könnte, indem öfters der Kayser darum schickt, welches erst gestern geschehen ist, und sie dann auch öfters gegeben wird, da sie nun wirklich schon zehn Mal seit dem 16. August ist gegeben worden. Mithin wäre mein Gedanke, sie in Salzburg copiren zu lassen, allwo es heimlicher und wohlfeiler geschehen könnte! Ich bitte Sie also, sie sogleich in die Partitur rein schreiben zu lassen, aber auch mit vieler Eile."

86) In Italien, wo die Oper in der Regel auf eine bestimmte Bestellung geschrieben wurde, war es Sitte daß die Abschriften der Partitur nicht vom Componisten, sondern vom Theatercopisten verkauft wurden (I S. 214).

87) Beim Idomeneo hatte er selbst den Sohn daran erinnert, daß man um schlechte Bezahlung die Partitur nicht hingeben könne (II S. 447).

88) Auch dieses scheint noch außerordentlich erhöhet zu sein; wenigstens schrieb Schröder an Dalberg, der angefragt hatte, unter welchen Bedingungen Mozart wohl eine Oper schreiben würde (22. Mai 1784): „Mozart hat für die Entführung aus dem Serail 50 Ducaten bekommen; unter diesem Preis wird er wohl keine componiren." Später waren allerdings 100 Ducaten das gewöhnliche Honorar für eine Oper (Dittersdorf Selbstbiogr. S. 241).

tur anderen Bühnen zu überlassen[89]. Und mit seiner mißtrauischen Vorsicht hatte ihm der Vater diesmal Verlegenheit und möglicherweise Schaden bereitet. Er hatte die Abschrift vorläufig nicht anfangen lassen, und da nun große Eile vonnöthen war, ergab es sich daß sämmtliche Copisten in Salzburg beschäftigt waren und die Arbeit nicht übernehmen konnten; es blieb Mozart jetzt nichts übrig als dem Gesandten den ganzen Hergang mitzutheilen und

89) „Ich war selbst bey Hrn. Baron von Riedesel", antwortet er (5. Oct. 1782) „welcher ein charmanter Mann ist und versprach ihm (voll Vertrauen daß die Oper schon beim Abschreiber seyn wird) sie ihm zu Ende dieses Monats oder längstens zu Anfangs Novembers zu liefern. Ich bitte Sie also zu sorgen, daß ich sie bis dahin haben kann. Um Ihnen aber alle Sorge und Bedenklichkeit zu nehmen, die ich mit dem dankbarsten Herzen als einen Beweiß Ihrer väterlichen Liebe verehre, so kann ich Ihnen nichts Ueberzeugenderes sagen, als daß ich dem Hrn. Baron recht sehr verbunden bin, daß er die Opera von mir und nicht vom Copisten begehrt hat, von welchem er sie alle Stunden um baares Geld hätte haben können. — Und überdieß wäre es mir sehr leid, wenn mein Talent mit einem Male bezahlt werden könnte, besonders mit hundert Ducaten! Ich werde dermalen (nur weil es nicht nöthig ist) Niemanden nichts sagen; wird sie, wie ganz zuverlässig, (und welches mir auch das Liebste dabey ist) aufgeführt, so wird man es ganz sicher erfahren; mich aber deßwegen meine Feinde nicht auslachen, mich nicht als einen schlechten Kerl behandeln und mir nur gar zu gern eine Opera zu schreiben geben, wenn ich nur will, welches letztere ich aber schwerlich wollen werde. Denn ich werde eine Opera schreiben, aber nicht um mit 100 Ducaten zu sehen, wie das Theater in vierzehn Tägen dadurch vier Mal so viel gewinnt; sondern ich werde meine Opera auf meine Unkösten aufführen, in drey Vorstellungen wenigstens 1200 fl. machen, und dann kann sie die Direction um 50 Ducaten haben; wo nicht, so bin ich bezahlt und kann sie überall anbringen. Uebrigens hoffe ich, werden Sie noch niemalen einige Spur von Neigung zu einer schlechten Handlung bey mir bemerkt haben. Man muß keinen schlechten Kerl machen, aber auch keinen dummen, der andere Leute von seiner Arbeit, die ihm Studium und Mühe genug gekostet hat, den Nutzen ziehen läßt, und allen fernern Anspruch darauf aufgiebt."

die Partitur in Wien so schnell es gehen wollte copiren zu lassen [90].

In Prag wurde die Entführung im folgenden Jahr mit außerordentlichem Beifall gegeben [91]. „Ich kann den Beifall und die Sensation, die sie in Wien erregte, nicht aus eigener Erfahrung beschreiben", sagt Niemtschek (S. 23) „aber ich bin Zeuge des Enthusiasmus gewesen, den sie bey ihrer Aufführung in Prag bey Kennern und Nichtkennern verursachte! Es war, als wenn das, was man hier bisher gehört und gekannt hatte, keine Musik gewesen wäre! Alles war hingerissen — alles staunte über die neuen Harmonien, über die originellen, bisher ungehörten Sätze der Blasinstrumente." Auch in Leipzig, Hamburg und an anderen Orten [92] wurde sie sehr bald mit Beifall gegeben [93], und die Kritik stimmte fast ausnahmelos mit der Anerkennung des Publicums überein [94].

Goethe, welcher durch Erwin und Elmire sowie Claudina von Villabella das Interesse bewährt hatte,

90) Die Entführung wurde in Berlin erst am 16. Oct. 1788, dem Geburtstag der Königin, aufgeführt und oft wiederholt (Chronic von Berlin II S. 440 ff.); aber in Schwedt war sie bereits 1784 gegeben (Berl. Litt. u. Theat. Ztg. 1784 II S. 160).

91) Cramers Magazin der Musik I S. 999.

92) Daß Mozart von diesen Aufführungen auf anderen Bühnen, die dadurch reich wurden, irgend einen Gewinn hatte ist nicht wahrscheinlich. Auch um den Ertrag eines Klavierauszuges wurde er gebracht. „Nun ist geschehen was ich meinem Sohne vorhergesagt habe" schrieb Leop. Mozart seiner Tochter (16. Dec. 1785). „Die Entführung aus dem Serail ist in Augsburg im Clavierauszug bereits erschienen, auch in Mainz gestochen. Seit dem März, wo er anfing, hat mein Sohn nicht fertig werden können. Er hat die Zeit und Torricella [in Wien, der ihn stechen ließ] die aufgewandten Kosten verloren."

93) Erst Ende 1784 hatte Leop. Mozart die Freude die Entführung in Salzburg zu sehen, wo sie mit großem Beifall aufgenommen wurde.

94) S. Beil. XVII.

welches er an der Ausbildung des deutschen Singspiels nahm, war durch den Verkehr mit seinem Jugendfreund Kayser[95] neu angeregt worden dasselbe nach den wohl verstandenen Normen und Bedingungen der italiänischen Operette zu gestalten. Der erste Versuch war Scherz, List und Rache, begonnen 1784 und Kayser gleich zur Composition geschickt (Riemer Mitth. II S. 194), welcher im folgenden Jahr die beiden ersten Akte einsandte, die in Weimar sehr gefielen (Goethe an Fr. v. Stein III S. 181. 190. Knebel Nachl. I S. 149); in Rom, wohin Kayser Ende 1787 Goethe folgte, wurde die Operette gemeinsam beendigt (Riemer Mitth. II S. 292). Allein Goethe, der meint es sei mehr Aufwand als billig darauf verwendet worden (Werke XXI S. 6 f. vgl. Br. an Fr. v. Stein III S. 235), beklagt selbst daß er durch einen dunkeln Begriff des Intermezzo verleitet, das kleinlich scheinende Sujet zu einer Unzahl von Singstücken entfaltet habe, welche von Kayser nach altem Schnitt ausführlich behandelt seien. „Unglücklicherweise" sagt Goethe „litt es, nach früheren Mäßigkeitsprincipien, an

95) Christoph Kayser, geb. in Frankfurt 1736, gehörte dem Freundeskreise von Goethe und Klinger, später auch Lavater und Lenz an. Er wird im musik. Almanach (Alethin. 1782 S. 29) als ein Virtuos vom wahren großen Klaviergeschmack gepriesen, der sich durch echte Bescheidenheit auszeichne, ein begeisterter Verehrer Glucks, wovon auch ein Aufsatz im deutschen Mercur (1776 III S. 233 ff.) Zeugniß ablegt. Goethe sandte ihm im December 1779 das eben vollendete Singspiel Jery und Bätely zur Composition nach Zürich, wo er seit mehreren Jahren sich aufhielt (Riemer Mitth. II S. 111 f.); im Frühjahr 1781 brachte Kayser einige Monate in Weimar zu (Br. an Lavater S. 116. 121. 123) und wurde auf Goethes Betrieb mit Unterstützung des Herzogs nach Wien zu Gluck geschickt (Riemer Mitth. II S. 127). Auch 1785 war Goethe eifrig bestrebt ihm in München und Wien die Wege zu bahnen, wie es scheint ohne Erfolg (Briefw. m. Knebel I S. 70. 72). Später lebte Kayser in Zürich und Winterthur. Seine Compositionen der Goetheschen Opern sind meines Wissens nicht gedruckt.

einer Stimmenmagerkeit, es stieg nicht weiter als bis zum Terzett, und man hätte zuletzt die Theriaksbüchsen des Doctors gern beleben mögen, um ein Chor zu gewinnen. Alles unser Bemühen daher uns im Einfachen und Beschränkten abzuschließen ging verloren als Mozart auftrat. Die Entführung aus dem Serail schlug alles nieder und es ist auf dem Theater von unserm so sorgsam gearbeiteten Stück niemals die Rede gewesen"[96].

3.

Der Text zu der Entführung aus dem Serail, wie er von Bretzner[1] 1781 für André[2] geschrieben war, hat ganz die Einrichtung eines eigentlichen Singspiels; alles wirklich dramatische Interesse ruht auf dem gesprochenen Dialog und die Singstücke sind mit einer einzigen gleich zu erwähnenden Ausnahme nur eingelegt und ihrem ganzen Zuschnitt nach auf eine mäßige Ausführung berechnet. Mozart, den wir schon beim Idomeneo mit aufmerksamer und scharfer Kritik an der Redaction des Textes Theil nehmen sahen, übernahm es

96) Vgl. Göthe Briefw. mit Zelter II S. 121. Riemer Mittheil. II S. 292.

1) Belmont und Constanze oder Die Entführung aus dem Serail. Eine Operette in drey Akten von C. F. Bretzner. Leipz. 1781.

2) Joh. André, geb. in Offenbach 1741, ist als Göthes Freund und Genosse während seines Aufenthalts in Frankfurt in den Jahren 1772 bis 1776 aus Wahrheit und Dichtung (B. XVI Werke XVIII S. 220 ff.) bekannt. Er hatte zuerst als Dilettant die Oper Der Töpfer componirt, welche 1773 mit großem Beifall in Frankfurt gegeben wurde (Göthe Briefw. mit Jacobi S. 8); dann folgten Erwin und Elmire und Claudina von Villabella. Im Jahr 1777 wurde er Kapellmeister bei der Döbbelinschen Gesellschaft in Berlin und schrieb für dieselbe eine Reihe von Operetten; 1784 ging er nach Offenbach zurück und starb dort 1799.

auch hier Stephanie anzugeben, wo und wie im Interesse des Componisten Veränderungen vorgenommen werden müßten, und überließ ihm nur die Fassung der Worte, mit denen er es, wenn nur die Situation im Wesentlichen getroffen war, bei Stephanie freilich so genau nicht nehmen durfte. Zwei Rücksichten waren dabei zu beobachten: theils daß das musikalische Element in sein volles Recht eingesetzt würde und die Momente der Handlung, in welchen die gehobene lyrische Stimmung ihren naturgemäßen Ausdruck durch die Musik erhält, demgemäß behandelt würden, theils daß die Individualität der Darsteller die gebührende Rücksicht fände. Glücklicherweise widersprachen sich diese Aufgaben diesmal nicht in der Art, wie es sonst nur zu oft der Fall war. Die Cavalieri war freilich vorherrschend Bravursängerin und weder ihre äußere Erscheinung noch ihr Spiel konnte gute Wirkung machen, aber Adamberger und Fischer waren als Sänger und Schauspieler so wie sie Mozart sich wünschen mochte, namentlich der letzte ein genialer Künstler von außerordentlicher Begabung. Für ihn mußte die Rolle des Osmin erst geschaffen werden und sie darf als ein Beweis gelten, wie günstig der Einfluß sein kann, welchen die geniale Persönlichkeit eines darstellenden Künstlers auf den schaffenden auszuüben vermag. Mozart theilte, als er in der Arbeit begriffen war, seinem Vater den Text nebst den dazu bereits gemachten Aenderungen mit und sprach sich darüber näher gegen ihn aus (26. Sept. 1781).

„Die Oper hat mit einem Monolog angefangen, und da bat ich Herrn Stephanie eine kleine Ariette daraus zu machen, und daß, anstatt nach dem Liedchen des Osmin die Zwey zusammen schwatzen, ein Duo daraus würde. — Da wir die Rolle des Osmin Hrn. Fischer zugedacht haben, welcher gewiß eine vortreffliche Baßstimme hat, — obwohl der

Erzbischof zu mir gesagt, er singe zu tief für einen Bassisten, und ich ihm aber betheuert, er würde nächstens höher singen — so muß man so einen benutzen, besonders da er das hiesige Publicum ganz für sich hat. — Dieser Osmin hat aber im Original-Büchel das einzige Liedchen zu singen, und sonst nichts, außer in dem Terzett und Finale. Dieser hat also im ersten Acte eine Aria bekommen, und wird auch im zweyten Acte noch eine haben. Die Aria habe ich dem Hrn. Stephanie ganz angegeben — und die Hauptsache der Musik davon war schon ganz fertig, ehe Stephanie ein Wort davon wußte. — Sie haben nur den Anfang davon, und das Ende, welches von guter Wirkung seyn muß." Durch diese Aenderung war vor allen die erste Scene gewonnen, die so wie wir sie nun alle kennen von unübertrefflicher dramatischer Wirkung ist so daß ihr in deutscher Opernmusik nicht viel Aehnliches an die Seite gestellt werden kann [3]; und die Arie Osmins rief die erste deutsche komische Arie ins Leben, die eine große genannt zu werden verdient. Im zweiten Act wurde wiederum aus dem Dialog zwischen Blondchen und Osmin ein Duett; dagegen ließ man ein Duett zwischen Blondchen und Constanze mit richtigem Takt fort [4]. Dafür hat Constanze die große Bravurarie „Martern aller Arten" erhalten, welche allerdings nur eine Concession an die Sängerin ist; denn die Wiederholung der Scene, in welcher sie dem Sultan und seinen Anträgen Trotz bietet, ist in jeder Hinsicht überflüssig.

---

3) Den Text dieser Scene auf einem besonderen Blatt sauber von Mozarts Hand ins Reine geschrieben sah ich bei meinem Freunde Director Fr. Hauser in München.

4) Es war ungeschickt eingeführt — Blonde fordert Constanze auf um sich die Grillen zu vertreiben, ihr Lieblingsstück, einen Rundgesang an die Hoffnung mit ihr anzustimmen — und drückte den Gegensatz der beiden Charaktere gar zu absichtlich aus.

Ganz angemessen ist aber die neu eingelegte zweite Arie Blondchens, in welcher diese ihre Freude über die bevorstehende Rettung ausspricht; so daß nun jenes ursprüngliche Duett gewissermaßen in diese beiden Arien zerlegt ist.

Die Hauptänderung beabsichtigte Mozart mit dem Schluß des zweiten Actes vorzunehmen. In dem Bretznerschen Text ist die eigentliche Entführungsscene als ein großer Ensemblesatz behandelt, mit welchem der dritte Aufzug anfängt. Ein lang ausgeführtes Duett zwischen den auf der Lauer stehenden Belmont und Pedrillo, in welches die Romanze des letzteren eingelegt ist, beginnt, dann erscheint zuerst Constanze und wird von Belmont entführt; nachdem Pedrillo zu Blondchen ins Fenster gestiegen ist, kommt Osmin noch schlaftrunken aus dem Hause, bemerkt aber doch die Fliehenden, welche darauf alle vier von der Wache eingeholt und zurückgebracht werden; sie flehen um Mitleid, versuchen sich durch Bestechung zu befreien — vergebens, Osmin wüthet: alle sind in der höchsten Aufregung. Mozart erkannte mit richtigem Blick daß diese Scene, in welcher die Handlung durch eine Reihe rasch wechselnder, verschiedenartiger Situationen das Interesse am lebhaftesten spannt, welche zu charakteristischer Darstellung sämmtlicher Personen — die Scenen mit Osmin sind durch mancherlei komische Einfälle drastisch belebt — willkommene Gelegenheit bietet, und zur Entfaltung aller Mittel Veranlassung giebt — die Wache gab einen Chor ab —, daß diese Scene den Culminationspunkt der Oper bilde und wollte daher „dieses charmante Quintett oder vielmehr Finale lieber zum Schluß des zweiten Actes haben.“ Ebenso richtig sah er ein daß durch diese Versetzung andere bedeutende Veränderungen nothwendig bedingt wurden. Der zweite Aufzug konnte leicht zusammengezogen werden, indem man die Zusammenkunft der Liebenden, mit welcher derselbe schloß, aufgab.

Schwieriger war die Umgestaltung des dritten Actes, für den nun nichts mehr übrig geblieben war als die Auflösung des Knotens durch den verzeihenden Sultan; um demselben Inhalt und Interesse zu geben, mußte allerdings „eine ganz neue Intrigue vorgenommen werden.“ An der Schwierigkeit eine solche zu finden scheint diese Umarbeitung gescheitert zu sein, es blieb schließlich doch bei der ursprünglichen Anordnung. Aber an die Stelle des unbedeutenden Schlußgesanges zum zweiten Act bei Bretzner [5] trat ein ausgeführtes Quartett, welches das Wiedersehen der Liebenden in den verschiedenen Momenten der Freude und Eifersucht, der Entzweiung und Versöhnung musikalisch ausspricht, welche dort nur im Dialog zur Geltung kamen. Demselben geht noch eine Arie Belmonts vorher, welche seine Gefühle vor dem nahen Wiedersehen ausdrückt; sie ist der Situation angemessen, bildet eine zweckmäßige Vorbereitung auf das Quartett und thut auch dem Sänger Genüge, da sonst Belmonte in diesem Act, der

5) Zur Vergleichung theile ich denselben mit:

Pedrillo.
Mit Pauken und Trompeten,
Und Tapferkeit und Stärke
Gehn Helden rasch zu Werke,
Und tragen Sieg davon.

Belmonte.
Für dich, mein theures Leben,
Sollt' ich nicht Alles wagen?
Selbst Fesseln für dich tragen
Wär' schon ein süßer Lohn.

Blonde.
Auch schwacher Mädchen Herzen
Kann Heldenmuth beleben;
Trotz Zagen, Angst und Beben
Ist endlich Sieg ihr Lohn.

Konstanze.
Was acht' ich die Gefahren!
In dir nur find' ich Freuden.
Den Tod für dich zu leiden
Wär' für mich süßer Lohn.

Alle zugleich.
Wie bebt das Herz vor Freuden!
Ha! mit der Liebe Flügeln
Eil' ich durch Meer und Fluthen,
Geliebte (Geliebter), schon davon.

alle anderen Personen in den Vordergrund bringt, außer dem Ensemble gar nichts zu singen hätte. So wie Mozart diese beiden Stücke, namentlich das Quartett, musikalisch gestaltet hat, wird man kaum mehr bedauern daß die Umarbeitung nicht zu Stande gekommen ist; was auch an ihre Stelle getreten sein könnte, missen möchte man sie jetzt doch nicht mehr.

Allerdings blieb jener Ensemblesatz zu Anfang des dritten Acts nun ganz fort, denn Mozart sah sehr wohl ein daß er an diesem Platz die ganze Oper aus den Fugen bringen und den Schwerpunkt an eine Stelle legen würde, wohin er nicht gehörte[6]. Die Entführungsscene wurde ganz dem Dialog zugetheilt, nur die Romanze Pedrillos blieb; außerdem wurde eine Arie Belmonts und Osmins eingefügt: beide sind für diese beiden Hauptpersonen charakteristisch. Das darauf folgende Duett Belmonts und Constanzes ist nur den Worten, nicht der Bedeutung der Situation nach geändert; die Schlußkatastrophe fand man für gut zu modificiren. Bei Bretzner erkennt Bassa Selim, der ein Renegat ist, in Belmont seinen Sohn, wodurch sich denn Alles auflöst, bei Stephanie verzeiht er aus übermäßiger Großmuth und Edelsinn, die wie ein Recensent sagte, damals in Wien Mode waren[7], seinem Feinde. Die Dankarie der Constanze zum Schluß ist

6) Angefangen hatte Mozart diesen Satz bereits. Der größte Theil des Duetts zwischen Belmont und Pedrillo von der Romanze ist von ihm in seiner gewohnten Weise skizzirt, Singstimmen und Baß sind vollständig ausgeschrieben, die Begleitung hie und da angedeutet. Mitten darin bricht es ab; und Mozart hat es offenbar liegen gelassen, als er sich überzeugt hatte, daß die ganze Scene anders behandelt werden müsse. Jul. André hat die interessante Reliquie kürzlich herausgegeben: Duett „Welch ängstliches Beben" zur Oper Die Entführung aus dem Serail von Mozart. Offenbach André.

7) Cramer Magazin der Musik II S. 1057.

mit Recht fortgeblieben, an ihre Stelle aber nach damaliger Sitte ein Vaudeville gesetzt, in welchem alle der Reihe nach erklären: „Wer solche Huld vergessen kann, den seh man mit Verachtung an!“

Mozarts Vater hatte gegen das Textbuch und die damit vorgenommenen Aenderungen mancherlei kritische Bedenken geäußert, auf welche der Sohn ihm folgende merkwürdige Antwort ertheilte (13. Oct. 1781). „Nun wegen dem Text von der Opera. — Was des Stephanie seine Arbeit anbelangt, so haben Sie freylich Recht, doch ist die Poesie dem Charakter des dummen, groben und boshaften Osmin ganz angemessen. Und ich weiß wohl, daß die Versart darin nicht die beste ist; doch ist sie so passend mit meinen musikalischen Gedanken (die schon vorher in meinem Kopfe herum spazierten) übereingekommen, daß sie mir nothwendig gefallen mußte; und ich wollte wetten, daß man bey dessen Aufführung nichts vermissen wird. Was die in dem Stücke selbst sich befindende Poesie betrifft, so könnte ich sie wirklich nicht verachten. — Die Aria von Belmont: O wie ängstlich könnte fast für die Musik nicht besser geschrieben seyn. — Das Hui und Kummer ruht in meinem Schooß (denn der Kummer kann nicht ruhen) ausgenommen [8], ist die Aria auch nicht

8) In der Arie der Constanze (6) heißt es

Doch im Hui schwand meine Freude,
Trennung war mein banges Loos;
Und nun schwimmt mein Aug' in Thränen,
Kummer ruht in meinem Schooß.

Darüber hatte Mozart seinem Vater schon vorher geschrieben (26. Sept. 1781): „Das Hui habe ich in schnell verändert, also: Doch wie schnell schwand meine Freude. Ich weiß nicht, was sich unsere deutschen Dichter denken; wenn sie schon das Theater nicht verstehen, was die Oper anbelangt, so sollten sie doch wenigstens die Leute nicht reden lassen, als wenn Schweine vor ihnen stünden.“

schlecht, besonders der erste Theil; und ich weiß nicht, — bey einer Opera muß schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter seyn. — Warum gefallen denn die welschen komischen Opern überall, mit alle dem Elend, was das Buch anbelangt? sogar in Paris, wovon ich selbst ein Zeuge war? — Weil da ganz die Musik herrscht und man darüber Alles vergißt. Um so mehr muß ja eine Opera gefallen, wo der Plan des Stückes gut ausgearbeitet, die Wörter aber nur bloß für die Musik geschrieben sind, und nicht hier und dort, einem elenden Reime zu gefallen (die doch, bey Gott, zum Werthe einer theatralischen Vorstellung, es mag seyn was es wolle, gar nichts beytragen, wohl aber eher Schaden bringen) Worte setzen oder ganze Strophen, die des Componisten seine ganze Idée verderben [9]. — Verse sind wohl für die Musik das Unentbehrlichste, aber Reime — des Reimens wegen das Schädlichste; die Herren, die so pedantisch zu Werke gehen, werden immer mit sammt der Musik zu Grunde gehen. Da ist es am besten, wenn ein guter Componist, der das Theater versteht und selbst Etwas anzugeben im Stande ist, und ein gescheidter Poet, als ein wahrer Phönix, zusammen kommen — dann darf Einem vor dem Beyfalle der Unwissenden auch nicht bange seyn [10]. — Die Poeten kommen mir

9) Bretzners Text ist nicht durchweg und gleichmäßig gereimt, was dem Vater Anstoß gegeben hat. — Reichardt sagt in seinem Brief über die musikalische Poesie (Anhang seiner kleinen Schrift über die deutsche comische Oper. Leipz. 1774), der manche treffende Bemerkung enthält (S. 115): „Auch lege sich der musikalische Dichter nicht allezeit den Zwang der Reime auf; er wird dadurch unendlich in der Beobachtung der nothwendigen Eigenschaft der guten musikalischen Poesie gewinnen, und meiner Meinung nach wird das Singestück nichts dadurch verlieren: denn durch das Dehnen der Worte im Gesange geschieht es sehr oft, besonders, wenn die gereimte Zeile nicht gleich darauf folgt, daß der Reim nicht gehört wird.“

10) Der Vater hatte in der Besorgniß, Wolfgang möge zu wenig

faſt vor, wie die Trompeter mit ihren Handwerkspoſſen; wenn wir Componiſten immer ſo getreu unſern Regeln (die damals, als man noch nichts beſſeres wußte, ganz gut waren) folgen wollten, ſo würden wir eben ſo untaugliche Muſik, als ſie untaugliche Bücheln verfertigen" [11].

---

auf das große Publicum Rückſicht nehmen, ihn ermahnt doch ja nicht zu ernſthaft zu ſchreiben und ihn daran erinnert, daß in München manche ſeine Opera seria gar zu ausſchließend ſeriös gefunden hatten. Darauf antwortet er (16. Juni 1781): „Glauben Sie, ich werde eine Opera comique auch ſo ſchreiben wie eine Opera seria? So wenig Tändelndes in einer Opera seria ſeyn ſoll und ſo viel Gelehrtes und Vernünftiges, ſo wenig Gelehrtes muß in einer Opera buffa ſeyn und um deſto mehr Tändelndes und Luſtiges. Daß man in einer Opera seria auch komiſche Muſik haben will, dafür kann ich nicht; hier unterſcheidet man aber in dieſer Sache ſehr gut. Ich finde halt, daß in der Muſik der Hanswurſt noch nicht ausgerottet iſt, und in dieſem Falle haben die Franzoſen Recht."

11) Man muß ſich hiebei an die feſt ausgebildete Praxis der italiäniſchen Operntexte erinnern, deren Nachbildung als die weſentliche Aufgabe des deutſchen Operndichters galt. Die ihrer Zeit hoch gehaltene Schrift Krauſes Von der muſikaliſchen Poeſie (Berlin 1752) iſt in dieſem Sinne abgefaßt, Hiller (über Metaſtaſio 1786 S. 6 f.) verwies die deutſchen Operndichter auf Metaſtaſio; ſelbſt Göthe ſuchte, wenn gleich auf ſehr verſchiedene Weiſe, den italiäniſchen Typus im deutſchen Singſpiel nachzubilden. Aehnliche Anſichten, wie Mozart ſie äußert, ſind bei Gelegenheit der Entführung ausführlich entwickelt in Cramers Magazin der Muſik II S. 1061 ff. Schon Reichardt ſagte (a. a. O. S. 112 f.): „Hauptſächlich iſt mein Rath für den muſikaliſchen Dichter dieſer, daß er ſich nicht an die gewöhnlichen Formen der Singſtücke binde; er wähle ein Sujet, welches eine für das Herz intereſſante Handlung hat und dieſes behandle er nach der Art der guten dramatiſchen Dichter. In der Verſification erlaube er ſich alle Arten der Sylbenmaaße und wähle zu jeder Stelle, zu jeder Scene das Sylbenmaaß, von dem er glaubt, daß es zu dem Ausdruck der Empfindung am geſchickteſten ſey. Nunmehr aber überlaſſe er es dem verſtändigen und empfindungsvollen Componiſten ſeine Verſe zu Recitativen, Arioſen, Arien, Duetten und Chören abzutheilen. Hierzu iſt dieſer am geſchickteſten; und wenn der Dichter ſeine handelnden

„Nun habe ich Ihnen, dünkt mich, genug albernes Zeug daher geschwäzt" — mit dieser Aeußerung schließt Mozart den interessanten Brief, wie er sie gern gebrauchte, wenn ihn der Eifer zu ausführlichen Auslassungen über allgemeine ästhetische Fragen hinriß, über die er sonst nicht gern viel sprach. Ungemein charakteristisch ist was er über die Stellung der Musik zur Poesie in der Oper sagt. Ganz im Gegensatz zu Gluck, der die Musik der Poesie untergeordnet wissen will, verlangt Mozart daß die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein solle. In dem Sinne, in welchem es wie der Zusammenhang lehrt gemeint ist, hat er vollkommen Recht. Er verlangt daß der Plan eines Stückes gut gearbeitet sei d. h. daß die Handlung Interesse darbiete, in den einzelnen Momenten ihres Fortschreitens durch die naturgemäße Entwickelung der gegebenen Charaktere motivirt sei, und in diesem folgerichtigen Verlauf Situationen herbeiführe, welche für den musikalischen Ausdruck geeignet sind. Ferner verlangt er daß die Worte bloß für die Musik geschrieben seien d. h. daß die dichterische Fassung der Stimmungen und Gefühle, welche musikalisch ausgedrückt werden sollen, den Componisten anrege, ihn trage und hebe, aber ihn in keiner Weise beschränke und fessele, vielmehr ihm volle Freiheit lasse. Wenn er diese Aeußerung zunächst auch der Beschränktheit unfähiger Dichter gegenüber macht, welche von gewissen handwerksmäßigen Regeln und Kunstgriffen sich nicht losmachen konnten, so geht doch aus dem was er kurz vorher sagt deutlich hervor daß hier etwas Tieferes zu Grunde lag. Die Arie Osmins hatte er Ste-

Personen jederzeit die wahre Sprache der Natur hat reden lassen, und sich der Musikus recht in die Situationen jener zu versetzen weiß, so wird ihm dies jederzeit gelingen und leicht werden. Es ist dieses auch der einzige Weg, den Componisten auf neue Spuren zu bringen; der einzige Weg für uns eine eigene Musik zu bekommen."

phanie angegeben und die Musik war der Hauptsache nach schon fertig, ehe dieser ein Wort von der Arie wußte; die Worte, welche dieser machte, paßten dann so vortrefflich zu den musikalischen Gedanken, die schon vorher in Mozarts Kopfe herumspazierten, daß einzelne Mängel des sprachlichen Ausdrucks ihn nicht sehr stören konnten. Man sieht also, die Situation, die lebendige Vorstellung vom Charakter der handelnden Person war der eigentliche Ausgangspunkt, der Impuls für die musikalische Conception, nicht die bestimmte Fassung durch das Wort des Dichters [12]. Daß in dieser ebenfalls ein wesentliches Moment für die Gestaltung der musikalischen Idee liegt, daß der treffende Ausdruck, der Klang und Rhythmus der Sprache auf den Componisten mächtigen Einfluß ausüben ist klar, allein der Keim für die musikalische Schöpfung liegt nicht hierin, sondern tiefer, in denselben Momenten, aus welchen die Schöpfung des Dichters entspringt. Damit die dichterische Gestaltung in der Ausführung des Einzelnen ihrem Zweck entspreche — denn die Dichtung einer Oper hat den bestimmten Zweck, dem musikalischen Ausdruck eine entsprechende Grundlage und Stütze zu geben, ist

12) Darin liegt hauptsächlich das Mißverständniß Glucks daß er den Componisten von der bestimmten Ausführung des Dichters durch das Wort abhängig machen wollte; und daß er dieses Mißverständniß zum Princip machte hat dem, was er richtig fühlte, in der Ausführung Schaden gethan. Es war sicherlich nur ein Mißverständniß von ihm, denn wenn er auch paradox genug sagte daß er beim Componiren vor allen Dingen den Musiker zu vergessen suche, oder wenn er den Fehler einer Composition darin fand daß sie nach Musik rieche, so meinte er offenbar den überlieferten Handwerks- und Formelkram, in welchem die Meisten das Wesen der Kunst setzten; er wollte den Musiker von diesen Fesseln befreien — wie Mozart dies ebenfalls in Anspruch nimmt — um ihn zum Dichter zu machen. Allein hier trat jenes Mißverständniß ein, er überantwortete den Musiker dem Dichter und machte ihn zum Uebersetzer. Vgl. II S. 226 ff.

daher nicht absolut selbständig wie das Drama [13] und muß ihre eigenthümlichen Normen anerkennen und zur Geltung bringen [14] — verlangte Mozart das Zusammenwirken des Musikers und des Dichters. Der Musiker müsse selbst „etwas anzugeben" im Stande sein, dem Dichter seine Intentionen und die im Wesen seiner Kunst begründeten Bedingungen, auf welchen ihre Verwirklichung beruht, in der Weise klar und lebendig zu machen wissen daß er ihn seinerseits zur Production anrege; der Poet solle „gescheidt", fähig und gebildet genug sein um auf die Intentionen des Musikers einzugehen, und Dichter genug um auch unter diesem Einfluß selbständig poetisch thätig zu sein. Auch hier hat Mozart das Richtige gesehen, ein Zusammenwirken dieser Art ist die sicherste Bürg-

13) Vgl. Hanslik Vom Musikalisch-Schönen S. 27 ff.

14) Die Architectur bedarf für ihre höchsten Leistungen des Schmuckes, welchen Sculptur und Malerei ihr bieten; daß bei einem solchen Zusammenwirken auf einen Zweck hin jede Kunst der anderen nachgeben und entgegenkommen müsse, ist nie Jemand zweifelhaft gewesen. Die architectonische Anlage muß darauf berechnet sein, der Sculptur und Malerei Raum und Stätte zu schaffen, wo sie wirken können, diese müssen den durch die Baulichkeit gebotenen Raum als die nothwendige Bedingung ihrer Conceptionen ansehen; das Giebelfeld, die Metope, das Deckengewölbe, die Lunette sind nicht frei gewählte Begrenzungen der Composition, sondern durch die Nothwendigkeit gebotene. Der Bildhauer modificirt seinen Stil um seine Gebilde mit dem Charakter der Architectur in Einklang zu bringen, der Maler weiß selbst wo ihm die Flächen großer Wände eine Selbständigkeit geben, die ihn weit über die eigentliche Ornamentik hinaushebt, durch Composition und Farbenton die Beziehung auf das Ganze hervortreten zu lassen. Unzweifelhaft ist die Architectur mit ihren strengen Gesetzen und festen Formen maaßgebend; allein wer könnte den Gedanken fassen, daß Phidias in den Sculpturen des Parthenon, Rafael in den Loggien des Vatican dem Architecten unterthan, seine Freiheit und Selbständigkeit in künstlerischer Erfindung und Darstellung aufgegeben habe? Das Verhältniß der Poesie und Musik in der Oper ist kein anderes.

schaft für eine wahrhaft befriedigende Oper; leider hat er auch darin Recht, daß ein solches Zusammenwirken ein „wahrer Phönix" sei [15]. Endlich vindicirt er in der Oper der Musik, wo sie zum Ausdruck der Stimmung verwandt wird, entschieden die Herrschaft. Er beruft sich auf das Factum daß gute Musik die elendesten Texte vergessen lasse, — ein Fall, wo das Umgekehrte Statt fand, dürfte kaum anzuführen sein —; es folgt aber auch unwidersprechlich aus dem Wesen und der Natur der Musik. Schon dadurch daß sie unmittelbar, und mächtiger als jede andere Kunst, die Sinne ergreift und ganz in Anspruch nimmt macht sie den Eindruck, welchen die poetische Darstellung durch die Sprache hervorbringen kann, für den Augenblick zurücktreten [16]; sie wirkt ferner durch den Sinn des Gehörs in einer, wie es scheint noch nicht aufgeklärten Weise unmittelbar auf die Phantasie und das Gefühl mit einer erregenden Kraft ein, welche ebenfalls die der Poesie

---

15) Bis auf einen gewissen Grad ist ein solches Zusammenwirken durch die Nothwendigkeit in den meisten Fällen herbeigeführt, es reducirt sich aber in der Regel auf ein unwilliges Zugeständniß von der einen oder anderen Seite. Dasselbe Bedürfniß hat in neuerer Zeit wiederholt Componisten zu dem Versuch veranlaßt sich ihre Operntexte selbst zu machen. Bei einiger Theaterpraxis und mäßiger Bildung ist das nicht so gar schwer in einer Zeit, wo die Sprache für den Dichter denkt und dichtet. Aber es liegt in der Natur des Menschen und der Kunst daß auf diesem Wege das höchste Ziel nicht erreicht werden kann. E. T. A. Hoffmann, von dem man es vielleicht am ehesten hätte erwarten können, hat sich nie zu seinen Opern den Text selbst gedichtet und läßt in den Serapionsbrüdern (ges. Schr. I S. 98 ff.) den Componisten Theodor sich darüber aussprechen, weshalb es unmöglich sei, „daß irgend einer allein ein Werk schaffe gleich vortrefflich in Wort und Ton."

16) Auch wenn man die Poesie mit den bildenden Künsten in Vereinigung bringt, wiederholt sich dieselbe Erfahrung; eine poetische Erklärung dem Kunstwerke gegenüber steht gegen die unmittelbare Wirkung, welche dieses auf die Sinne macht, sehr zurück.

momentan überflügelt. Das Moment aber, welches die musikalische Darstellung von der Dichtkunst entlehnen muß, die Fähigkeit eine scharf begränzte Vorstellung hervorzurufen, welche mit dem Gefühl, das die Musik erregt, eins wird und demselben eine bestimmte Bedeutung giebt, welche die Musik nicht besitzt, weil sie sich nicht in dieser Weise an den Verstand wendet[17], dieses Moment, das in dem begleitenden Wort enthalten ist[18], kann hier, wie wichtig und bedeutsam es auch ist, doch nur in zweiter Reihe stehen[19].

Nach allen mit dem Buche vorgenommenen Veränderun-

---

17) Auch die Gattung der Musik, welche vorzugsweise den Verstand beschäftigt, wie man sagt, wie die streng contrapunktische, thut dies nicht in der Weise daß sie den Hörer veranlaßt, eine in bestimmte Vorstellungen gefaßte Bedeutung der Composition zu ermitteln, sondern sie erregt vielmehr in ihm das Bedürfniß, die künstlerische Form als solche, und die Gesetze auf denen diese beruht, klar aufzufassen. Vgl. Hanslik Vom Musikal. Schönen S. 78 f.

18) In der Oper ist dabei nicht außer Augen zu setzen, daß die äußere Darstellung so wie die Mimik keinen geringen Antheil an dieser Charakteristik haben, so daß ja wohl auch die Zuhörer einer Oper mit Interesse und Befriedigung folgen, deren Sprache sie nicht verstehen; ein Beweis, daß Handlung und Situation hier noch wesentlicher sind als die sprachliche Darstellung des Einzelnen.

19) Man hat wohl gesagt daß ein Text um musikalisch zu sein nicht poetisch sein, sondern nur gewisse äußere Formen des poetischen Vortrags haben dürfe. Daß dies Paradoxon falsch sei ist leicht einzusehen. Alle wesentlichen Bedingungen des poetischen Vortrags sind auch die des musikalischen und ein principieller Widerstreit derselben ist undenkbar. Aber die Mittel des Vortrags, über welche der Dichter verfügt, sind mannigfach und verschiedenartig, und nicht alle sind an jedem Ort wohl angebracht; wenn der Dichter seiner Kunst Herr und sich dessen klar bewußt ist, was er erreichen will, so wird er auch die rechten Mittel anzuwenden wissen um der musikalischen Darstellung gerecht zu werden. Lessing, der in der Fortsetzung seines Laokoon auch das Verhältniß der Musik zur Poesie in Betracht ziehen wollte, hat hierüber treffende Bemerkungen gemacht (Werke XI S. 153 f.).

gen[20] war dasselbe zwar kein ausgezeichneter, aber doch ein im Wesentlichen befriedigender und brauchbarer Operntext geworden, den in der Litteratur der deutschen komischen Oper noch jetzt nicht so gar viele übertreffen werden. Die Handlung ist freilich nicht lebhaft spannend, aber sie hat einen angemessenen Verlauf und bietet ungezwungen eine Reihe musikalischer Situationen dar, welche in einem natürlichen Zusammenhang sich entwickeln[21]. Es war, wie wir sahen, wesentlich Mozarts Verdienst, die Bedeutung dieser Situationen

20) Bretzner war mit denselben sehr unzufrieden. Er ließ folgende „Nachricht" in die Berliner Litt. u. Theat. Zeitung (1783 II S. 398 ff.) einrücken: „Es hat einem Ungenannten in Wien beliebt, meine Oper: Belmont und Constanze oder die Entführung aus dem Serail fürs K. K. Nationaltheater umzuarbeiten und das Stück unter dieser veränderten Gestalt drucken zu lassen. Da die Veränderungen im Dialog nicht beträchtlich sind, so übergehe ich solches gänzlich: allein der Umarbeiter hat zugleich eine Menge Gesänge eingeschoben, in welchen gar herzbrechende und erbauliche Verslein vorkommen. Ich möchte den Verbesserer nicht gern um den Ruhm seiner Arbeit bringen, daher sehe ich mich genöthigt, die von ihm eingeschobenen Gesänge nach der Wiener Ausgabe und Mozarts Komposizion zu specificiren." Nachdem dies geschehen und „eine Probe von des Verbesserers Arbeit aus dem Quartett" mitgetheilt worden ist, ruft Bretzner zum Schluß aus: „Das heiß ich verbessern!"

21) Die Handlung ist allgemein bekannt. Constanze, die Geliebte Belmonts, ist in die Gewalt des Bassa Selim gerathen, der sie in seinem Serail hält und vergebens um ihre Liebe wirbt. Durch Pedrillo, Belmonts ehemaligen Diener, welcher ebenfalls in die Hände des Bassa gefallen und von ihm zum Aufseher seiner Gärten gemacht ist, hat Belmont erfahren, wo Constanze sich befindet und ist zu ihrer Befreiung herbeigeeilt. Da er den Pedrillo aufsucht, stößt er auf Osmin, den Aufseher des Landhauses, in welchem die Handlung vor sich geht, und wird von diesem ebenso wie Pedrillo — den Osmin um so mehr haßt, da er in Blondchen verliebt ist, die wie er wohl weiß sich mit Pedrillo versteht — hart abgewiesen. Indessen gelingt es Pedrillo dem Bassa seinen Herrn als einen geschickten Baumeister zu empfehlen, so daß er ihn in seine Dienste nimmt und Osmin beide zu seinem Verdruß ins Landhaus aufnehmen muß. — Im zweiten Act sehen wir zunächst Blondchen mit Osmin und

für die musikalische Darstellung erkannt und durch seinen bestimmenden Einfluß auf den Dichter die Anwendung jener großen und bedeutenden musikalischen Formen möglich gemacht zu haben, welche die Entführung von allen früheren Operetten und Singspielen charakteristisch unterscheidet. Allerdings wurde die dafür unerläßliche Voraussetzung jetzt zum erstenmal in Wien durch vorzügliche Sänger und Sängerinnen erfüllt. Seitdem Hiller die deutsche Oper ins Leben rief, war die künstlerische Entwickelung derselben durch die unzulänglichen Kräfte des singenden Personals fortwährend gehemmt worden [22]. Nur die italiänische Oper

seiner gewalthaberischen Eifersucht kurzen Proceß machen, darauf Constanze von Neuem dem Bassa gegenüber ihre Treue bewähren. Hierauf macht Pedrillo den Osmin, indem er ihn zum Trinken verleitet, durch einen Schlaftrunk unschädlich; die so gewonnene Freiheit wird zu einer Zusammenkunft der Liebenden benutzt, in welcher die Flucht für die nächste Nacht verabredet wird. — Im dritten Act soll diese bewerkstelligt werden. Pedrillo giebt das Zeichen, Belmont entkommt mit Constanze; als Pedrillo Blondchen entführen will, kommt Osmin noch schlaftrunken dazu; zwar entwischen sie ihm, allein er läßt ihnen nachsetzen. Beide Liebespaare werden eingeholt und vor den Bassa geführt, der sie zu tödten befiehlt, aber endlich durch ihre aufopfernde Liebe und Treue gerührt ihnen verzeiht und sie ziehen läßt.

22) Vgl. I S. 124 ff. „Man bedenke", sagt Reichardt (üb. d. com. Oper S. 14 f.) „wie sehr Hiller durch den elenden Zustand unserer Singetheater eingeschränkt wurde. Er wußte es ja, und was ich an ihm bewundere, er hat es nie aus den Augen gelassen, daß er nicht für Sänger, sondern für Schauspieler schrieb, die es sich sonst kaum hatten einfallen lassen beim Weine zu singen." Das war seit Hiller anfing nicht viel besser geworden. Reichardt macht eine abschreckende Beschreibung von der deutschen Oper in Berlin im Jahr 1774, wo er in einer Hillerschen Oper „den Gesang jener großmäulichten, jener kreuschenden Sängerin und die Nachtwächterstimme des Liebhabers" hören mußte, und das vor einem Publicum, das „überall den Ruf des feinsten Geschmacks" hatte (Briefe eines aufmerks. Reisenden I S. 147); nicht besser fand er es in Leipzig (ebend. II S. 94 f.), und damit stimmt auch Burneys Bericht (Reise III

wurde von den Höfen unterstützt, die deutsche Operette blieb überall den Privatunternehmern überlassen, welche keine Mittel besaßen Sänger und Sängerinnen von künstlerischer Ausbildung zu gewinnen, wie es denn auch kein Sänger von Ruf mit seiner Würde verträglich gehalten hätte, in deutschen Singspielen aufzutreten. Diese blieben daher in den Händen der Schauspieler, welche selten auch nur mäßige Stimmittel, noch seltener mehr als dilettantische Ausbildung hatten, aber gern in Operetten mitwirkten, weil sie dafür besonders honorirt wurden[23] und auf besonderen Beifall rechnen konnten. Denn sehr bald verbreitete sich, zuerst in Norddeutschland, und dann von da aus weiter, die ausgesprochene Vorliebe des Publicums für das Singspiel[24], deren man nun eine Menge

S. 46 f.) vollkommen überein. Von einer Aufführung der treuen Köhler von Wolf in Dresden 1776 sagt Müller (Abschied S. 173): „Da unter den Darstellern nur zwei Personen musikalisch waren, so kann man sich vorstellen, wie diese Oper aufgenommen wurde." Daß man 1778 in Mannheim keine Sänger und Sängerinnen habe um eine Oper aufzuführen, machte Mozart selbst dem Freih. v. Dalberg bemerklich (II S. 332).

23) „Noch kosten besonders die Operetten, Berlins Lieblingsstücke, viel Geld" schrieb Ramler 1772 an Knebel (litt. Nachl. II S. 36). Er zahlte den Schauspielern für Hauptrollen in einer Operette bei der ersten Vorstellung 1 Louisdor, bei der zweiten 1 Ducaten, bei jeder folgenden 2 Gulden (L. Schneider Geschichte der Oper in Berlin S. 50).

24) „Die komischen Opern verdrängen uns alle Tragödien und regelmäßigen Komödien" klagte Ramler schon 1771 (Knebel litt. Nachl. II S. 33). Vgl. Müller Abschied S. 166. Es war eine seltene Ausnahme daß sich aus Cassel berichten ließ (Berlin. Litt. u. Theat. Zeitg. 1783 II S. 409): „Sie wissen wie sehr man klagt, daß die aus dem Französischen übersetzten Operetten die guten Schauspiele überall verdrängen; hier ist es grade umgekehrt gewesen. Originalstücke, zumal von der ernsthaften Gattung, haben den größten Zulauf gehabt. Singspiele hingegen waren nicht beliebt, und unter diesen doch noch die nicht übersetzten am mehrsten." In Berlin wurden in den Jahren 1781 bis 1783 je 117, 141, 151 Opernvorstellungen gegeben (L. Schneider a. a. O. S. 50).

dichtete und componirte; dazu wurden aus dem Italiänischen und Französischen komische Opern mit Eifer theils zu der beibehaltenen Musik übersetzt, theils bearbeitet und neu componirt[25]. Die leichte Art mit der diese Operetten behandelt wurden forderte den Dilettantismus vielfach heraus sich dichtend und componirend um das leicht befriedigte Publicum verdient zu machen[26], und so wird es begreiflich, daß ernste Männer die Vorliebe für die deutsche Oper ungünstig ansahen, weil sie ebensowohl für das deutsche Schauspiel, dessen würdige und freie Entwickelung nicht ohne große Anstrengung errungen war[27], als für die kunstgemäße

25) Um eine ungefähre Vorstellung von der Menge der Operetten zu geben, welche jene Zeit hervorbrachte, kann die Angabe genügen daß in den Jahren von 1765—1785 Hiller 13, Neefe 10, Wolf 18, Holly 13, André 22 Operetten componirten; ihnen schloß sich eine ganze Reihe weniger productiver Componisten an, und dazu kamen noch die zahlreichen Uebersetzungen. Wie das deutsche Opernrepertoire jener Zeit beschaffen war lehrt die Uebersicht der in Berlin 1771—1787 aufgeführten Operetten, welche L. Schneider (Gesch. der Oper in Berlin S. 50 f.) mittheilt.

26) Reichardt bemerkt daß „wirklich ein Theil unserer Operncomponisten Liebhaber sind; wenigstens können sie sich mit gutem Gewissen nicht anders nennen" (üb. d. com. Oper S. 20).

27) „Ich liebe auch die Operetten nicht" schreibt Boie 1771 an Knebel (litt. Nachl. II S. 108). „Der Geschmack, den unser Publikum daran zu finden beginnt, droht auch die Hoffnung zur wahren Komödie zu ersticken, die uns noch gänzlich fehlt." Der Schauspieler Müller erkundigte sich auf seiner dramatischen Rundreise im Jahr 1776 bei competenten Richtern auch nach der Zulässigkeit der deutschen Operetten; die verschiedenen Ansichten welche er erfuhr sind charakteristisch genug. Lessing — der die Verbindung der Poesie und Musik für die vollkommenste hielt, „so daß die Natur selbst sie nicht sowohl zur Verbindung als vielmehr zu einer und ebenderselben Kunst bestimmt zu haben scheine" und bei der Würdigung der Oper das Wesentliche und Zufällige wohl zu scheiden wußte (Werke XI S. 152 ff.) — war gegen die Singspiele: „sie sind das Verderben unserer Bühne; ein solches Werk ist leicht geschrieben, jede Komödie giebt dem Verfasser Stoff dazu, er

Oper Nachtheil von diesem dilettantischen Treiben befürchteten[28].

schaltet Gesänge ein, so ist das Stück fertig; unsere neu entstehenden Theaterdichter finden diese kleine Mühe freilich leichter als ein gutes Charakterstück zu schreiben" (Müller Abschied S. 140). Heftiger noch als Lessing eiferte Gleim gegen die deutsche Oper (Müller Abschied S. 146) und gab ihm ein Epigramm mit (S. 157) gegen die „Hexe,

die, so klug wie Schlang' und Krokodill,
sich schleicht in aller Menschen Herzen
und drinnen sitzt, als wie ein Huhn
auf seinem Nest, und lehrt: nur kleine Thaten thun
und über große Thaten scherzen!"

Darüber lächelte Weiße, dem Müller es mittheilte, mit Recht und erklärte sich, wie es von dem Begründer der deutschen Oper zu erwarten war, für dieselbe (Müller Abschied S. 163); obgleich er nach seiner bescheidenen Art wohl einsah, daß Operetten keine Werke der dramatischen Kunst wären und nicht hoffte den Kunstsinn seiner Nation durch sie zu erhöhen, wiewohl er auch nicht ihn zu verderben fürchtete, sondern die Deutschen zum gesellschaftlichen Gesange anzuleiten und dadurch das allgemeine und das gesellschaftliche Vergnügen zu befördern wünschte (Weiße Selbstbiographie S. 103 f.). Lebhafter äußerte sich Wieland, der deutsche Gesang müsse die vaterländische Bühne erst in Ansehen setzen; komische und ernsthafte deutsche Singspiele fehlten noch, aber es würden sich schon Dichter hervorthun um diesem Mangel abzuhelfen (Müller Abschied S. 188). Er konnte sich nicht allein auf seine Alceste und deren Erfolge berufen, er hatte seine Ansichten über die Ausbildung des deutschen Singspiels mit lebhafter Anerkennung der Verdienste Schweitzers ausführlich entwickelt (Werke XLV S. 95 ff.) und besaß wirklich lebhaftes Gefühl und Interesse für Musik. Eine vorsichtige Zurückhaltung beobachtete Gotter, der durch mehrere beliebte Operntexte sich thätig betheiligt hatte, er wollte nicht Partei nehmen, meinte aber, Abwechslung sei die Würze des Vergnügens (Müller Abschied S. 183 f.). — Den Kaiser interessirten diese Berichte und sie scheinen seinen Entschluß veranlaßt oder doch gereift zu haben (Müller Abschied S. 227).

28) Selbst Reichardt erklärte sich gegen die Operette und meinte, da sie einmal da sei, solle man wenigstens sie zu verbessern und so nutzbar als möglich zu machen suchen (Briefe eines aufmerks. Reisenden I S. 141 ff. üb. die com. Oper S. 6). Vgl. mus. Kunstmag. I S. 161 ff. Geist des mus. Kunstmag. S. 94 ff.

Wenn Mozart nun die ihm dargebotenen Bedingungen benutzte um für die musikalische Darstellung größere und breitere Formen zur Anwendung zu bringen, so beschränkte sich seine Leistung nicht etwa auf das äußerliche Hinübernehmen bestimmter in der italiänischen Oper fertig ausgebildeter Formen, welche in der deutschen theils aus Noth, theils aus einem beschränkten Princip [29] zurückgedrängt waren. Nicht darauf kam es ihm an die Arie an die Stelle des Liedes zu setzen, sondern der musikalischen Gestaltung ihr volles Recht und die ungeschmälerte Freiheit zu geben, Norm und Maaß der Ausführung allein in den künstlerischen Bedingungen der dramatischen Situation und der Natur des musikalischen Ausdrucks zu finden. Die Herrschaft über die musikalischen Formen, welche er sich, heimisch in der italiänischen, französischen und deutschen Oper, in der Kirchen- und Instrumentalmusik, vollständig erworben hatte, gab ihm die Freiheit überall das Rechte zu geben, die günstigen Verhältnisse in Wien die Möglichkeit sie zu nutzen. Und sowie er diese mit jugendlicher Lebhaftigkeit ergriff, so fühlte er sich zugleich in einem höheren Sinne frei, da es galt eine deutsche Oper zu componiren. Haben wir es als ein Zeugniß seiner außerordentlichen künstlerischen Begabung und Bildung bewundern müssen, daß er sich in den Charakter und die Ausdrucksweise einer fremden Nation hineinzuversetzen vermochte ohne seiner Natur Zwang anzuthun und unwahr zu werden, so war hier nicht erst eine Vermittelung vonnöthen. Er war ein Deutscher, er empfand und fühlte deutsch, und diesem natürlichen Gefühl den un-

29) Hiller wandte die eigentliche ausgeführte Arie für Personen vornehmen, das Lied für Personen niederen Standes an, und er sowohl (wöchentl. Nachr. I S. 256. Lebensbeschreibungen I S. 312) als Reichardt (üb. die com. Oper S. 8) glaubten in dem Standesunterschied eine bestimmende Norm gefunden zu haben (vgl. II S. 409).

mittelbaren Ausdruck durch die Kunst zu geben, über welche er unumschränkt gebot, war seine willkommene Aufgabe. Es bedurfte für ihn keiner ungewöhnlichen Form, keiner besonderen Charakteristik, um die Musik zu einer deutschen zu stempeln, sondern nur der vollen Freiheit sich selbst zu geben. Zum erstenmal haben in der Entführung deutsche Empfindung, deutsches Gefühl, deutsches Gemüth aus einer echten Künstlerseele durch vollkommne Beherrschung aller künstlerischen Mittel ihren Ausdruck gefunden; man begreift daß vor der reichen Fülle und lebendigen Wahrheit einer solchen Erscheinung alles zurücktreten mußte, was sein Heil in Formen suchte, die aus der Fremde entlehnt und nach äußerlichen Bedingungen gemodelt waren.

Nirgend[30] spricht sich diese echt deutsche und echt Mozart-

30) Die Originalpartitur der Entführung schenkte Mozart, wie ich von Al. Fuchs erfuhr, seiner Schwägerin, Mad. Hofer, nachdem sie ihm eines Abends ganz besonders zu Dank gesungen hatte; nach ihrem Tode kam sie in den Besitz ihres zweiten Mannes, des Bassisten Seb. Meyer, von welchem Heinr. Beer in Berlin sie erwarb. Jetzt ist sie Eigenthum des Hrn. Paul Mendelssohn-Bartholdy in Berlin, welcher mir ihre Benutzung freundlich gestattete. Bei irgend einer Veranlassung war vorher die Arie der Constanze (12) Traurigkeit ward mir zum Loos mit dem Recitativ bis auf die letzte Seite (14 Takte), herausgenommen und ist durch eine Abschrift ergänzt; das Original kam in Andrés Besitz (André Verz. 57). „Es fehlen hie und da" schreibt er dem Vater, da er ihm seine Partitur schickt (20. Juli 1782) „die Trompeten und Pauken, Flauten, Clarinett, türkische Musik, weil ich kein Papier von soviel Linien bekommen konnte; die sind auf ein extra Papier geschrieben, der Copist wird sie vermuthlich verloren haben, denn er konnte sie nicht finden." Allein am Schluß des Briefes heißt es: „Den Augenblick schickt mir der Copist auch die übrigen Stimmen." Von diesen Beiblättern ist aber nur ein Theil in Andrés Sammlung erhalten. Ferner schreibt er dem Vater: „Sie werden viel Ausgestrichenes darin finden, das ist, weil ich gewußt habe, daß hier gleich die Partitur copirt wird; mithin ließ ich meinen Gedanken freyen Lauf, und bevor ich es zum Schreiben gab, machte

sche Weise entschiedener aus als in der Partie des Belmont. Man vergegenwärtige sich nur den Contrast zwischen den Castraten der opera seria oder den komischen Liebhabern der opera buffa und diesem Belmont, welcher die Liebe eines Mannes in ihrer ganzen Kraft und Innigkeit voll und rein ausspricht. Seine Liebe ist keine wild gährende oder rasch auflodernde Leidenschaft, sie ist eine durch Leiden geläuterte, mit der Treue eines sittlichen Charakters festgehaltene Empfindung und erfaßt die innersten Tiefen seines Herzens. Auch in der lebhaften Erregung bildet eine männliche Haltung den Grundton; die wohlthuende Wärme eines in sich befestigten Gemüthes durchdringt und adelt jede Gefühlsäußerung. Darin daß Gemüth und Charakter — das Dauernde und Bleibende im Gegensatz der Leidenschaft als des Momentanen gefaßt [31] — entschieden das Grundelement der musikalischen Auffassung und Darstellung bilden, tritt uns ein echt deutsches und künstlerisch bedeutendes Moment entgegen. Es ist viel leichter, die Aufregung der Leidenschaft in einzelnen Zügen zu fixiren und charakteristisch darzustellen als Gemüth und Charakter in ihrer Totalität in jeder einzelnen Aeußerung klar hervortreten zu lassen, und die das musikalische Drama wesentlich bewegende Kraft, die Liebe, von dieser Seite auffassen hieß der musikalischen Darstellung ein neues Gebiet erschließen, gleich bedeutend für die nationale Empfindung und die künstlerische Gestaltung. Denn es war nicht Zufall daß die Tenorstimme, — welche für den Ausdruck der Liebe

ich erst hie und da meine Veränderungen und Abkürzungen." In der That sind diese umfangreicher und bedeutender als in den meisten Mozartschen Partituren. Gedruckt ist die Partitur in Bonn bei Simrock; aber leider nach einer sehr fehlerhaften Abschrift, so daß die wesentlichen und vollends die geringeren Abweichungen vom Original zu zahlreich sind um sie anzuführen.

31) Bekanntlich bezeichnen die Alten diesen Gegensatz durch Ethos und Pathos.

und Zärtlichkeit wie der Mann sie empfindet vorzugsweise geeignet ist, — nachdem sie in der italiänischen Oper, wo die Liebe nur in unnatürlichen Formen sich äußerte, ihrem eigentlichen Gebiet so gut wie ganz entzogen war, durch Mozart in ihr volles Recht eingesetzt wurde: es spricht sich darin das nationale Gefühl ebenso bestimmt aus als der sichere Blick für die wahre Bedeutung der künstlerischen Mittel[32]; wie denn auch Belmont für die deutsche Oper ein typisches Vorbild geworden ist.

Stimmung und Charakter Belmonts ist in seiner ersten kleinen Cavatine (1) schon mit festen Strichen gezeichnet; die unruhige Spannung, in welcher er sich befindet, ist durch den Ausdruck der innigen, ihrer selbst gewissen Neigung, nicht sowohl gemäßigt als vielmehr eigenthümlich charakterisirt. Aber dieses kleine Musikstück, das nur eine Meisterhand so leicht und sicher hinwerfen konnte, erhält seine wahre Bedeu-

32) Daß Adamberger durch eine schöne echte Tenorstimme — nur in der Höhe fielen einige Nasentöne auf (Meyer, Schröders Biogr. I S. 368) — und vortreffliche Schule sich auszeichnete beweisen auch die übrigen Arien, welche Mozart für ihn componirte. Dies sind die schöne Arie Per pietà non ricercate (Concertarie n. 8); ferner die 1785 für das Oratorium Davidde penitente geschriebene Arie (6) A te fra tanti affanni, auf welche wir noch zurückkommen werden; und eine große Arie aus dem Jahr 1783 (André Verz. 82), welche zu den schönsten gehört. Ein treuer Liebhaber findet sich beim Erwachen eingekerkert, und spricht in einem bewegten Recitativ: Misero! o sogno! seine Ueberraschung und seinen Zorn aus. Im Andante Aura che intorno spiri wenden sich seine Gefühle der Geliebten zu, um derenwillen er leidet: eine einfache herrliche Cantilene, voll warmen und innigen Gefühls; das Allegro, in welchem das Entsetzen über seine Lage sich ausspricht, drückt nicht sowohl wilde Aufgeregtheit als tiefen Schmerz und Entrüstung aus. Das Ganze ist einfach gehalten, ohne Bravur und von einer edlen männlichen Würde durchdrungen, welche Adambergers Gesang vorzugsweise eigen gewesen zu sein scheint. Daß es der musikalischen Behandlung an interessantem Detail nicht fehlt bedarf keiner Erwähnung; auch die Blasinstrumente — Flöten, Fagotts und Hörner — sind zu einem eigenthümlichen Colorit verwandt.

sche Weise entschiedener aus als in der Partie des Belmont. Man vergegenwärtige sich nur den Contrast zwischen den Castraten der opera seria oder den komischen Liebhabern der opera buffa und diesem Belmont, welcher die Liebe eines Mannes in ihrer ganzen Kraft und Innigkeit voll und rein ausspricht. Seine Liebe ist keine wild gährende oder rasch auflodernde Leidenschaft, sie ist eine durch Leiden geläuterte, mit der Treue eines sittlichen Charakters festgehaltene Empfindung und erfaßt die innersten Tiefen seines Herzens. Auch in der lebhaften Erregung bildet eine männliche Haltung den Grundton; die wohlthuende Wärme eines in sich befestigten Gemüthes durchdringt und adelt jede Gefühlsäußerung. Darin daß Gemüth und Charakter — das Dauernde und Bleibende im Gegensatz der Leidenschaft als des Momentanen gefaßt [31] — entschieden das Grundelement der musikalischen Auffassung und Darstellung bilden, tritt uns ein echt deutsches und künstlerisch bedeutendes Moment entgegen. Es ist viel leichter, die Aufregung der Leidenschaft in einzelnen Zügen zu fixiren und charakteristisch darzustellen als Gemüth und Charakter in ihrer Totalität in jeder einzelnen Aeußerung klar hervortreten zu lassen, und die das musikalische Drama wesentlich bewegende Kraft, die Liebe, von dieser Seite auffassen hieß der musikalischen Darstellung ein neues Gebiet erschließen, gleich bedeutend für die nationale Empfindung und die künstlerische Gestaltung. Denn es war nicht Zufall daß die Tenorstimme, — welche für den Ausdruck der Liebe

ich erst hie und da meine Veränderungen und Abkürzungen." In der That sind diese umfangreicher und bedeutender als in den meisten Mozartschen Partituren. Gedruckt ist die Partitur in Bonn bei Simrock; aber leider nach einer sehr fehlerhaften Abschrift, so daß die wesentlichen und vollends die geringeren Abweichungen vom Original zu zahlreich sind um sie anzuführen.

31) Bekanntlich bezeichnen die Alten diesen Gegensatz durch Ethos und Pathos.

und Zärtlichkeit wie der Mann sie empfindet vorzugsweise geeignet ist, — nachdem sie in der italiänischen Oper, wo die Liebe nur in unnatürlichen Formen sich äußerte, ihrem eigentlichen Gebiet so gut wie ganz entzogen war, durch Mozart in ihr volles Recht eingesetzt wurde: es spricht sich darin das nationale Gefühl ebenso bestimmt aus als der sichere Blick für die wahre Bedeutung der künstlerischen Mittel[32]; wie denn auch Belmont für die deutsche Oper ein typisches Vorbild geworden ist.

Stimmung und Charakter Belmonts ist in seiner ersten kleinen Cavatine (1) schon mit festen Strichen gezeichnet; die unruhige Spannung, in welcher er sich befindet, ist durch den Ausdruck der innigen, ihrer selbst gewissen Neigung, nicht sowohl gemäßigt als vielmehr eigenthümlich charakterisirt. Aber dieses kleine Musikstück, das nur eine Meisterhand so leicht und sicher hinwerfen konnte, erhält seine wahre Bedeu-

32) Daß Adamberger durch eine schöne echte Tenorstimme — nur in der Höhe fielen einige Nasentöne auf (Meyer, Schröders Biogr. I S. 368) — und vortreffliche Schule sich auszeichnete beweisen auch die übrigen Arien, welche Mozart für ihn componirte. Dies sind die schöne Arie Per pietà non ricercate (Concertarie n. 8); ferner die 1785 für das Oratorium Davidde penitente geschriebene Arie (6) A te fra tanti affanni, auf welche wir noch zurückkommen werden; und eine große Arie aus dem Jahr 1783 (André Verz. 82), welche zu den schönsten gehört. Ein treuer Liebhaber findet sich beim Erwachen eingekerkert, und spricht in einem bewegten Recitativ: Misero! o sogno! seine Ueberraschung und seinen Zorn aus. Im Andante Aura che intorno spiri wenden sich seine Gefühle der Geliebten zu, um derenwillen er leidet: eine einfache herrliche Cantilene, voll warmen und innigen Gefühls; das Allegro, in welchem das Entsetzen über seine Lage sich ausspricht, drückt nicht sowohl wilde Aufgeregtheit als tiefen Schmerz und Entrüstung aus. Das Ganze ist einfach gehalten, ohne Bravur und von einer edlen männlichen Würde durchdrungen, welche Adambergers Gesang vorzugsweise eigen gewesen zu sein scheint. Daß es der musikalischen Behandlung an interessantem Detail nicht fehlt bedarf keiner Erwähnung; auch die Blasinstrumente — Flöten, Fagotts und Hörner — sind zu einem eigenthümlichen Colorit verwandt.

tung erst durch den Zusammenhang, in den es mit der Ouverture gesetzt ist. Von dieser weiß Mozart seinem Vater außer daß sie kurz ist nur zu sagen (26. Sept. 1781): „sie wechselt immer mit forte und piano ab, wo beim forte allezeit die türkische Musik einfällt, modulirt so durch die Töne fort, und ich glaube, man wird dabey nicht schlafen können, und sollte man eine ganze Nacht nicht geschlafen haben.“ Wie gewöhnlich, wenn er von seinen Compositionen spricht, deutet er nur auf das hin, was die Anwendung der Mittel und die äußere Wirkung anlangt, was in der Musik selbst liegt sucht er nicht durch Worte zu bezeichnen. Der rasche ununterbrochene Wechsel der Modulationen, besonders das unvermittelte Nebeneinandertreten von Dur und Moll, die scharfen Gegensätze von forte und piano, die durch das starke Reizmittel der Schlaginstrumente noch gehoben werden, bringen allerdings eine lebhafte und nicht nachlassende Spannung hervor. Allein damit ist es nicht genug: der Charakter dieser Ouverture ist so eigenthümlich phantastisch, daß nach wenigen Takten der Zuhörer sich in einer mährchenhaften Stimmung befindet. Die verschiedensten Empfindungen, heitere und schmerzliche, werden in unermüdlichem Wechsel leicht angeschlagen, ohne je festgehalten zu werden, der Ton des Ganzen ist so heiter und frisch, daß der Hörer sich willenlos dem bunten Spiel überläßt; und durch die fremdartige Klangfarbe wird die Vorstellung von einer ungewohnten Welt, in der wir uns befinden, noch lebhafter erregt. Da unterbricht ein langsamer Satz, welcher das sehnsüchtigste Verlangen auf die innigste und zarteste Weise ausspricht, das rührige Treiben: in ihm ist rein und einfach das Gefühl der Menschenbrust ausgedrückt. Ehe es noch verhallt ist sind wir schon wieder in das rege phantastische Weben hineingezogen, das rasch vorüberrauschend in einen sehnsüchtigen Ruf verklingt, an den sich nun Belmonts

Cavatine Hier soll ich dich denn sehen, Constanze! unmittelbar anschließt. Sie ist eben jener Mittelsatz der Ouverture, der aber dort in der Moll- hier in der Durtonart erscheint. Dieser Wechsel und zugleich die verschiedenen Nuancen in der Behandlung für die Singstimme und das Orchester geben dem reizenden kleinen Satz einen so verschiedenen Ausdruck, wie wenn man dieselbe Gegend im Mondschein und im klaren Morgenlicht sieht. So sind wir denn durch die Ouverture in unserer Stimmung frei gemacht um das Kunstwerk als solches auf uns wirken zu lassen, vorbereitet auf das, was uns nicht allein zunächst beschäftigen soll, sondern den Kernpunkt des Ganzen bildet, und das erste Gesangstück setzt der Ouverture die Krone auf, indem es uns mit einem Schlag in das Gefühlsleben versetzt, aus dem die Handlung hervorgeht[33]. Bedeutender noch durch die Steigerung und Ausführung im Ausdruck der Empfindung ist die zweite Arie Belmonts (4). Für jene erste Cavatine war schon durch ihre Stelle in der Exposition der Handlung ein knappes Maaß in jeder Hinsicht vorgeschrieben; hier ist die Situation bestimmter entwickelt: Belmont weiß daß Constanze dort ist, daß er sie bald sehen wird, diese Gewißheit preßt alle Empfindungen, welche die Erinnerung an eine schmerzenreiche Vergangenheit, die Aussicht in eine gefahrvolle Zukunft in ihm erregen muß, in das eine Gefühl des Wiedersehens zusammen. Mozart war von dieser Arie — er meinte ja, sie könne für die Musik fast nicht besser geschrieben werden — so ergriffen, daß er sie sowie er das Buch erhalten hatte nieder-

33) Es bedarf kaum der Bemerkung, daß aus der alten Form der Ouverture in drei Sätzen hier durch die geistreichste Anwendung etwas völlig Neues geworden ist, so daß man an jene conventionelle Form als solche gar nicht einmal erinnert wird.

schrieb. „Dies ist die Favoritarie von Allen die sie gehört haben — auch von mir" schrieb er seinem Vater (26. Sept. 1781) „und ist ganz für die Stimme des Adamberger geschrieben. O wie ängstlich, o wie feurig! wissen Sie, wie es ausgedrückt ist — auch ist das klopfende Herz schon angezeigt — die Violinen in Octaven. Man sieht das Zittern, Wanken, man sieht, wie sich die schwellende Brust hebt, welches durch ein Crescendo exprimirt ist; man hört das Lispeln und Seufzen, welches durch die ersten Violinen mit Sordinen und einer Flaute mit im Unisono ausgedrückt ist." Man würde Mozart Unrecht thun, wenn man die Tonmalerei, auf welche er hier aufmerksam macht, für das Wesentliche, den Ausdruck und Charakter dieser Arie Bestimmende ansehen wollte; sie tritt vielmehr nur als ein untergeordnetes, aber natürlich herbeigeführtes und wirksam benutztes Element der ganzen aus dem Innersten heraus musikalisch empfundenen Conception auf. Ruhiger gehalten sind die beiden andern Arien Belmonts, im zweiten Act vor dem Wiedersehen mit Constanze (15)[34] und zu Anfang des dritten vor

34) Diese Arie hat durch Mozart bedeutende Abkürzungen erfahren. Ursprünglich folgte im Adagio, nachdem das Thema zum zweitenmal eingetreten war (S. 216, Takt 7) ein neuer Mittelsatz, der nach Es-dur überleitete und im siebzehnten Takt in D-moll schloß, worauf das erste Thema wiederkehrte. Auch das Allegro ist abgekürzt worden; nach S. 219 Takt 14 folgte eine Phrase von 12 Takten, welche mit zum Theil variirten Figuren der Singstimme wiederholt wird, an welche noch 8 Takte sich anschließen, bis der Schluß erfolgt wie er jetzt vorliegt. Die oben angeführte Aeußerung Mozarts läßt keinen Zweifel darüber zu, daß er mit Absicht diese Abkürzungen vornahm, auch that er daran gewiß Recht. Durch fremde Willkühr aber ist in der gedruckten Partitur dreimal (S. 215, Takt 1; 6 und S. 217, Takt 6) eine Phrase von zwei Takten in einen zusammengezogen, und schändlich ist der Schluß verballhornt, indem S. 220 Takt 14 in den Geigen, welche unisono gehen, statt

der Entführung (17)[35]; männliche Gefaßtheit bei warmer und tiefer Empfindung giebt ihnen ihr eigenthümliches Gepräge. In der musikalischen Gestaltung tritt dies in der breit angelegten, ausdrucksvollen Cantilene hervor, die durchaus vorherrscht und eine große, klangvolle Tenorstimme in ihrer besten Lage im getragenen Gesange sich entfalten läßt ohne die Rücksicht auf die Kunst des Sängers ganz aus den Augen



vielmehr gedruckt ist



35) Auch diese Arie ist mehrfach verändert worden. Anfänglich sollten nach S. 276 Takt 10 fünf Takte (S. 276 Takt 2—6) wiederholt werden, allein Mozart hat sie nur in der Singstimme geschrieben und gestrichen ehe er die Begleitung ausfüllte. Dann sind die 25 Takte von S. 278 Takt 6 bis S. 279 Takt 14 im Original theils ausgestrichen theils überklebt und durch einen ganz verschiedenen kürzeren Mittelsatz ersetzt, so daß hier in der gedruckten Partitur durch einen sonderbaren Zufall statt der späteren die alte von Mozart verworfene Lesart erhalten ist. Endlich hat der Schluß mehrere Wandlungen erfahren. Nach S. 283 Takt 9 war mit zwei Takten zuerst ein ausfuhrlicher Schluß angefangen, der aber nicht beendet worden ist; sondern es folgen statt dessen die 7 Schlußtakte der gedruckten Partitur. Später sind diese überklebt und ein anderer 17 Takte langer Schluß (der den ursprünglichen Gedanken mit einer brillanten Triolenpassage, zuerst für die Clarinette, dann für die Singstimme, ausführt so daß die letzten 7 Takte dieselben bleiben) ist dafür eingeschaltet.

zu setzen[36]. Bemerkenswerth ist der Charakter der Melodienbildung, die hier wie in der ganzen Oper von der in den italiänischen Opern Mozarts vorherrschenden merklich abweicht und sich der in seinen Instrumentalcompositionen üblichen nähert, weil dort so wenig als hier ein Einfluß italiänischer Formen sich geltend machte. Doch ist in der Entführung dieser nationale Charakter der Melodie noch nicht so bestimmt ausgeprägt wie in der Zauberflöte, so wie auch in der ganzen Anlage der Arien noch die italiänische Form kenntlicher geblieben ist[37].

Constanze ist, was die musikalische Charakteristik anlangt, bei weitem nicht so gut bedacht worden als Belmont. „Die Aria von der Constanze“ [6] schreibt Mozart seinem Vater (26. Sept. 1781) „habe ich ein wenig der geläufigen Gurgel der Mlle. Cavalieri aufgeopfert. Trennung war mein banges Loos und nun schwimmt mein Aug' in Thränen habe ich, soviel es eine welsche Bravuraria

36) In den ersten Arien sind die Verzierungen sehr mäßig gehalten und widersprechen bei richtigem Vortrag dem Ausdruck des Ganzen nicht; in der letzten Arie aber sind einige eigentliche Bravurpassagen dem Sänger zu Liebe eingelegt. Bemerkenswerth ist auch, daß in mehreren der mit richtigem Takt gestrichenen Stellen Passagenwerk vorkam.

37) Am freiesten ist die Arie 4 behandelt, in welcher die Hauptmotive in verschiedener Art mit einander combinirt und, besonders harmonisch, ausgeführt werden. Der erste Satz der Arie 15 ist in Rondoform angelegt, was in der ersten Bearbeitung, in welcher das Hauptmotiv dreimal mit verschiedenen Verbindungssätzen wiederkehrte, noch mehr als jetzt hervortrat; das angehängte Allegro ist fast wie eine Coda behandelt. Die Gliederung der Arie 17 ist ebenfalls sehr einfach. Den ersten Theil bilden das Thema mit dem imitirten Gegenthema in der Dominantentonart; der freie Mittelsatz schließt sich dem Charakter nach dem Hauptthema an (in der zweiten Redaction mehr dem Gegenthema); darauf wird der erste Theil wiederholt, die Passage ist zwischen das Haupt- und Gegenthema gerückt, das nun in der Haupttonart auftritt und mit einer Coda abschließt.

zuläßt, auszudrücken gesucht"[38]. Wir werden gern bezeugen daß ihm dies gelungen sei, und daß die Arie abgesehen von den eingelegten Bravurpassagen nicht allein musikalisch schön, sondern auch der Stimmung angemessen ist, wenn sie gleich der individuellen Charakteristik entbehrt[39]. Aber in der großen Bravurarie des zweiten Acts (11) ist der geläufigen Gurgel der Mlle. Cavalieri Alles geopfert und Gluck hätte, als er die Oper hörte, hier wohl mit Recht Musik riechen können[40]. Sie ist, wie wir sahen, nicht blos ohne Interesse für die Handlung, sondern eigentlich gegen dieselbe eingeschoben, und das mochte zu der weiteren Consequenz verleiten sie nun auch ganz als ein Einlagestück zu behandeln. Es ist der Ausdehnung und der Schwierigkeit der Aufgaben nach eine der größten Bravurarien, von vier obligaten Instrumenten — Flöte, Oboe, Violine und Violoncell — begleitet, wodurch das Interesse der musikalischen Gestaltung, die Schwierigkeit der Ausführung und die räumliche Ausdehnung bedeutend zuge-

38) Man kann fast dasselbe sagen von der später noch zu erwähnenden Arie Tra le oscure ombre funeste, welche Mozart 1785 für Mlle. Cavalieri zu dem Oratorium Davidde penitente (8) componirte; im ersten Satz tritt der Ausdruck eines ernst bewegten Gefühls durchaus in den Vordergrund, im zweiten aber die Bravur.

39) Man darf wohl darauf aufmerksam machen, wie Mozart bei den Worten Kummer ruht in meinem Schooße, über welche er mit Recht so empört war, dem Orchester eine ausdrucksvolle kräftige Phrase giebt, welche der Höhepunkt der Arie ist, und den muthigen Charakter, welchen er dem Bassa gegenüber seiner Constanze giebt, recht eigentlich determinirt. Man sieht aus dieser Art über das Wort hinauszugehen wiederum, daß er die musikalische Charakteristik nicht unmittelbar demselben entlehnte.

40) Salieri erzählte daß Gluck bei einer Stelle in seinen Danaiden anstieß, ohne selbst den Grund seines Mißfallens auffinden zu können; nach mehrmaligem Wiederholen derselben rief er dann plötzlich aus: „Nun hab ich es! die Stelle riecht nach Musik!" (Mosel Salieri S. 79.)

nommen haben[41]. Als Concertstück betrachtet ist sie durch die kunstvolle Anlage und Durchführung eines Plans, der die fünf obligaten Stimmen als integrirende Theile des Ganzen in den verschiedensten Combinationen auf eine der Klangwirkung und dem musikalischen Interesse entsprechende Weise zu beschäftigen gestattet, sehr bedeutend und, obgleich der Schimmer des eigentlich Virtuosenhaften hie und da abgeblaßt ist, noch heute interessant. Aber sie gehört nicht in die Entführung. Nicht, als ob sie ganz und gar des charakteristischen Ausdrucks entbehrte; vielmehr ist Situation und Charakter heroisch aufgefaßt, dieser Heroismus aber in so starken Zügen ausgedrückt daß die Arie auch dadurch aus dem Ton fällt, welcher in der Entführung festgehalten ist, und namentlich dem Charakter der Constanze nicht entspricht[42]. Die

41) Die Instrumentaleinleitung, in welcher die obligaten Instrumente sich wie in einem Concert ergehen, ist 60 Takte lang, die Arie selbst — in welcher Allegro und Allegro assai zweimal wechseln — ist der Anlage gemäß breit ausgeführt. Und doch war sie ursprünglich noch länger. Die Bravurpartie S. 153 war von Takt 5 an noch um 11 andere verlängert, in denen die Singstimme mit den Instrumenten concertirt; auch der Schluß war noch weiter ausgedehnt, indem nach S. 175 Takt 7 noch 15 Takte eingeschoben waren. Rochlitz erzählt (A. M. Z. I S. 145) Mozart habe in späteren Jahren eine strenge Recension der Entführung vorgenommen, in welcher er vieles abgeändert, besonders abgekürzt habe. „Ich hörte ihn eine Hauptarie der Constanze nach beiden Recensionen spielen und bedauerte einige weggestrichene Stellen. — Beim Klavier mags wohl so angehen, sagte er, aber nicht auf dem Theater. Als ich dies schrieb, hörte ich mich noch selbst zu gern und konnte das Ende immer nicht finden." Die oben bezeichneten Abänderungen können damit nicht wohl gemeint sein, sie sind im Wesentlichen nicht bedeutend und gleich anfangs vorgenommen; was die anderen Arien der Constanze anlangt, so finden sich bei diesen in der Originalpartitur keine Aenderungen. Es ist gewiß zu bedauern, daß von dieser epikritischen Arbeit Mozarts gar nichts Näheres bekannt ist.

42) Der ganzen Anlage und namentlich dem stark hervortretenden virtuosenhaften Element gegenüber war diese starke Charakteristik nothwen=

Constanze, welche Mozart sich eigentlich gedacht hat, finden wir ganz und gar in der zweiten Arie (10). Die schwärmerische Sehnsucht des um den ihr entrissenen Geliebten trauernden Mädchens ist hier mit aller Innigkeit und Wahrheit ausgedrückt, hier spricht sich die Constanze Belmonts, wie ihn Mozart aufgefaßt hat, rein und ungetrübt aus; wie dem Manne die feste Haltung und Zuversicht, so ist dem Mädchen das träumerische, resignirende Versinken in die Erinnerung an ein entschwundenes Glück das Naturgemäße, und diesem mädchenhaften Gefühl hat Mozart den schönsten Ausdruck zu geben gewußt. Dieser weibliche Grundton der Stimmung ist es, welcher dieser Arie eine gewisse Verwandtschaft mit denen der Ilia im Idomeneo (II S. 464 ff.) giebt, doch ist dieselbe bei aller Lieblichkeit ungleich dunkler gefärbt, was die Situation bedingt, und greift tiefer in das Gemüth ein. Wie immer zeigt sich auch hier im Vergleich mit den anderen Arien daß da, wo aus dem innersten Kern einer individuellen Situation heraus geschaffen wird, die einzelnen Elemente der musikalischen Gestaltung bedeutender, die formale Durchbildung freier und lebendiger wird [43]. Von ganz eigenthümlicher Wirkung ist hier auch das Colorit der Instrumentation, namentlich durch die Anwendung der Blasinstrumente, welche einen wunderbaren zarten Schimmer über das Ganze verbreiten [44].

dig, wenn das Ganze nicht farblos werden sollte; allein man kann sich auch hier überzeugen, daß das Hervorheben charakteristischer Züge nicht identisch ist mit der Kraft und Bedeutung einer aus dem Ganzen hervorgehenden Conception.

43) Es ist schon bemerkt worden daß Mozart für diese Arie ein Motiv aus der Zaide in eigenthümlicher Weise benutzte; s. II S. 414 ff.

44) Etwas Ungewöhnliches sind die Bassethörner, welche Mozart bei dieser Arie statt der Clarinetten angewendet hat. Die große Bravourarie

Das Duett (20), in welchem beide zusammentreten, hat einen von den gewöhnlichen Liebesduetten abweichenden Charakter durch die eigenthümliche Situation erhalten. In dem Augenblick wo sie zur Hinrichtung abgeführt werden sollen fühlt jeder nur den Schmerz, die Veranlassung zum Tode des andern geworden zu sein, und indem sie sich gegenseitig zu trösten und zu beruhigen suchen, erhebt die Gewißheit ihrer Liebe, welche der Tod besiegeln aber nicht enden wird, sie zu der Höhe einer schwärmerischen Begeisterung. Diese Empfindung ist in dem ersten ruhiger gehaltenen Satz ganz vortrefflich ausgedrückt, innig und klar und mit einer sehr wohl verstandenen Verschmelzung der schmerzlichen Erregung und des liebevollen Trostes; dagegen hält der zweite bewegtere Satz sich nicht auf gleicher Höhe. Nicht nur sind durch einige Passagen und den zu sehr gedehnten Schluß dem augenblicklichen Effect Concessionen gemacht, sondern der Ausdruck steigert sich im Ganzen nicht zu dem Schwung einer begeisterten Verklärung, auf den die Situation hinweist.

Diesen beiden edlen Gestalten steht im schärfsten Contrast Osmin gegenüber, der (wie wir sehen) ganz und gar Mozarts Schöpfung ist und sicherlich eine der originellsten Gestalten, welche die dramatische Musik hervorgebracht hat. Gleich die Art und Weise, mit der er eingeführt wird, ist meisterlich. Nachdem Belmont seine die edelste Liebe und

---

(11) bekommt durch die Soloinstrumente ihren eigenthümlichen Charakter, denen das übrige Orchester (bei dem auch Trompeten und Pauken nicht fehlen) mehr begleitend gegenübersteht. Die Behandlung des Orchesters in der ersten Arie (9) erinnert am meisten an die Weise des Idomeneo. Uebrigens kann man auch in der Partie des Belmont einen merklich verschiedenen Charakter der Instrumentation wahrnehmen. Die zweite Arie (4) ist sehr fein und zart instrumentirt, die Blasinstrumente treten, obwohl keineswegs concertirend, Solo auf; in den anderen ist ein sehr markiger, kräftiger Ton, der namentlich in der letzten (16) auch glänzend wird.

Treue athmende Cavatine gesungen hat, kommt Osmin aus dem Hause um Feigen zu pflücken; er singt sich behaglich ein Lied dazu, es ist auch ein Liebeslied, aber die ängstlichste Eifersucht hat es eingegeben. So tritt nicht allein der Contrast gegen Belmont, sondern auch die Gegensätze seines eigenen Wesens, zutäppische Lüsternheit und furchtsame Eifersucht, gleich deutlich hervor, und die Musik hat auf die genialste Weise in dem einfachen Lied den ganzen Charakter anschaulich gemacht. Der heiteren Klarheit in Belmonts Cavatine gegenüber macht schon die düstere Molltonart eine eigenthümliche Wirkung [45]), die nicht etwa einen sehnsüchtigen sondern vielmehr einen wilden, trüben Ausdruck hat, wie man ihn in so manchen Volksliedern findet, denen überhaupt dies Lied glücklich nachgebildet ist. Dazu hat die Bewegung ungeachtet des markirten Rhythmus etwas Schwerfälliges, und Mozart hat es verstanden dem Ganzen den Charakter nicht des Großen, aber des Colossalen zu geben, daß man unwillkührlich an das mastige Auftreten der Elephantenkälber erinnert wird. Besonders tritt dies hervor, wenn Osmin mit wohlgefälligem Brummen die letzten Worte in der tieferen Octave wiederholt um dann um so nachdrücklicher in das, man möchte sagen brutale Trallalera! auszubrechen. Es ist ein so ungeschlachtes Recken und Dehnen, und der wilde Gesell läßt es sich so wohl darin sein, daß man nicht einen Augenblick im Zweifel sein kann, wie unliebenswürdig er sich zeigen wird, wenn ihm Jemand in die Quere kommt. Das zeigt sich denn auch sofort. Da er auf Belmonts wiederholte Anfragen eine Zeit lang gar nicht antwortet, so unterbricht ihn dieser — gleichsam unwillkührlich mit derselben Melodie des

45) Auch die Instrumentation hat hier einen ganz verschiedenen Charakter. Ich bemerke, daß nach dem Original die Flöte erst im dritten Verse eintritt (S. 33); bis dahin sind 2 Oboen angewendet.

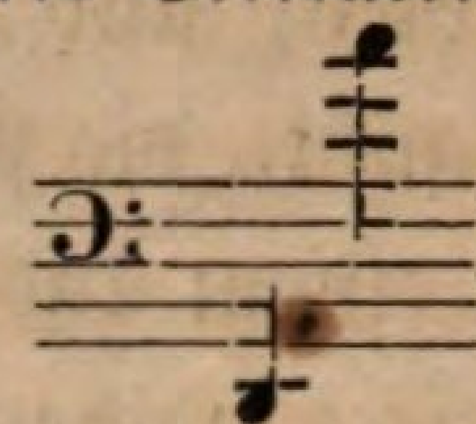
Liedes, das ihn so ärgert —, und nun behauptet Osmin durch impertinente Gleichgültigkeit, angenommene Grandezza und unverschämte Grobheit, welche ihm die Zunge gehörig löst, dem in allem Ernst aufgebrachten Belmont gegenüber das Uebergewicht, welches rücksichtslose Gemeinheit zu verleihen pflegt[46]). Als er schon im besten Zug ist, kommt ihm noch Pedrillo in den Wurf und dieser bekommt den aufs höchste gesteigerten Ausbruch seiner Brutalität zu hören, in jener Arie, welche Mozart angegeben hatte (3). Hier wirft Osmin sich in die Brust und sucht ihm mit allem Nachdruck seine Würde und seine Klugheit eindringlich zu machen. Höchst charakteristisch ist der Wechsel des Gravitätischen, das durch den Rhythmus, die gewichtigen Intervalle, die dissonirenden Vorhalte in der Begleitung ausgedrückt wird, mit der ungeduldigen Hast, wenn er sich erzürnt; ganz individuell Osminsch aber ist das Behagen, mit dem er sich in dem Gedanken: Ich hab' auch Verstand! förmlich wiegt[47]). Dabei redet er sich selbst immer mehr in Wuth, wie Keulenschläge fallen die Drohungen, die er in einem Athemzug ausstößt, dem armen

46) Es ist ebenso unterhaltend als belehrend zu sehen, wie hier mit den einfachsten und geläufigsten Mitteln der musikalischen Darstellung eine fortdauernde Steigerung und die lebendigste Charakteristik zu Stande gebracht ist.

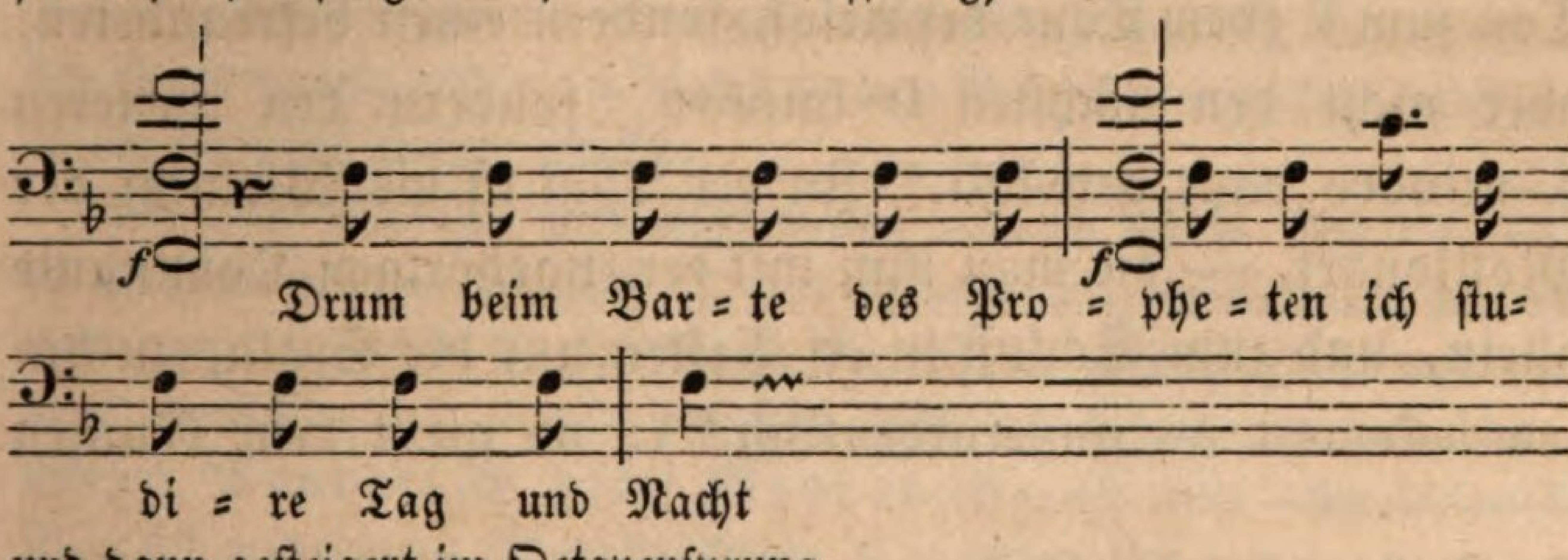
47) Auch hier ist die Wirkung ganz außerordentlich, daß Mozart ihn diese ganze Stelle in der tieferen Octave wiederholen läßt, was mit demselben Glück auch in der zweiten Arie Osmins (19) bei den Worten: Denn nun hab ich vor euch Ruh! angebracht ist. Grade dies Mittel ist sehr geeignet den Eindruck des Colossalen hervorzubringen, freilich ohne daß dieses an sich auch ein komisches zu sein brauchte. So läßt Mozart in der schönen ebenfalls für Fischer componirten Arie Non sò d'onde viene, welche bereits besprochen ist (II S. 172 f.) eine ausdrucksvolle getragene Stelle auch eine Octave tiefer wiederholen, was dort von großartiger Wirkung ist. Allerdings ist dabei auf einen Sänger von solchen Stimm-

Pedrillo auf das Haupt[48]); endlich schließt er triumphirend, man denkt, er ist fertig. Aber er hat nur einen Augenblick

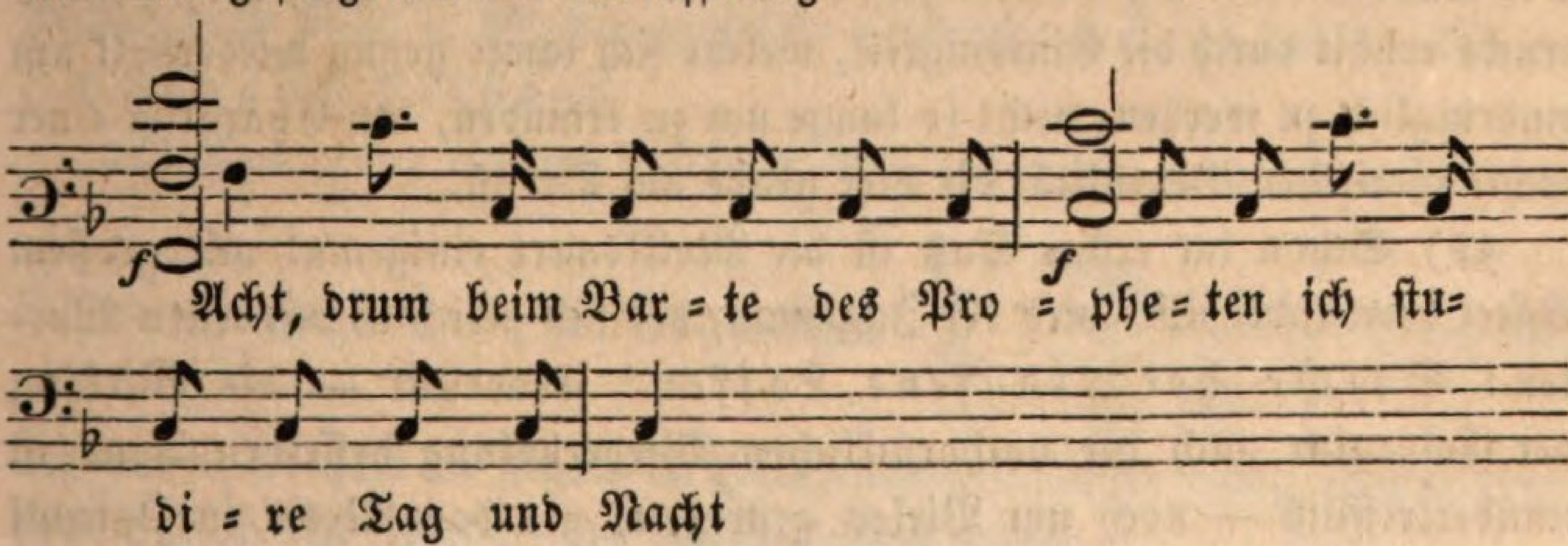
---

mitteln und solcher Bildung gerechnet, wie sie Fischer besaß, zu dessen Charakteristik Reichardt sagt (musik. Monatsschr. 1792 S. 67): „Er ist ein vortrefflicher Baßsänger; seine Stimme hat fast die Tiefe des Violoncells und die natürliche Höhe eines Tenors [ihr Umfang war ], dabei ist weder seine Tiefe schnarrend noch seine Höhe dünn; die Stimme giebt mit Leichtigkeit, Sicherheit und Annehmlichkeit an. Zum Lobe seiner Singart darf man nur sagen, daß er ein braver Schüler des großen Tenoristen Raaff ist, der in der ganzen europäischen singenden Welt für den ersten Tenoristen galt und immer noch gilt. Auch hat er mehr Fertigkeit und Leichtigkeit in der Kehle als vielleicht noch je ein Baßsänger gehabt hat, und in seiner Action weiß er sich auf dem ernsthaften Theater wie auf dem komischen zu nehmen.“

48) Die drastische Wirkung liegt in der Betonung, welche diese rasch herausgestoßenen Worte dadurch bekommen, daß auf das vom Orchester stark angeschlagene erste Viertel jedes Taktes die Singstimme das zweite hervorhebt, anfangs durch den Quintensprung,



und dann gesteigert im Octavensprung



Luft geschöpft um einen neuen Anlauf zu einer wahren Hetzjagd zu nehmen, in der er seinem Gegner das Garaus macht. Mozart schreibt über den Schluß dieser Arie seinem Vater (26. Sept. 1781): „Das Drum beim Barte des Propheten ist zwar im nämlichen Tempo, aber mit geschwinden Noten, und da sein Zorn immer wächst, so muß, da man glaubt, die Aria sey schon zu Ende, das Allegro assai ganz in einem andern Zeitmaaße und anderm Tone eben den besten Effect machen. Denn ein Mensch, der sich in einem so heftigen Zorn befindet, überschreitet ja alle Ordnung, Maaß und Ziel, er kennt sich nicht — und so muß sich auch die Musik nicht mehr kennen. Weil aber" — fährt er fort und spricht in einfachen Worten aus, worin der eigentliche Zauber seiner und aller wahren Kunst liegt — „weil aber die Leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt seyn müssen, und die Musik, auch in der schaudervollsten Lage, das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabey vergnügen, folglich allezeit Musik bleiben muß, so habe ich keinen fremden Ton zum F (dem Tone der Arie), sondern einen befreundeten, aber nicht den nächsten D-minore, sondern den weiteren A-minore dazu gewählt." In der That ist die Wirkung der Molltonart, — die man nun mit der zugehörigen Dominante allein, und zum Schluß in elf Takten nur die Scala, zu hören bekommt — außerordentlich [49]); sie giebt dem Ganzen

---

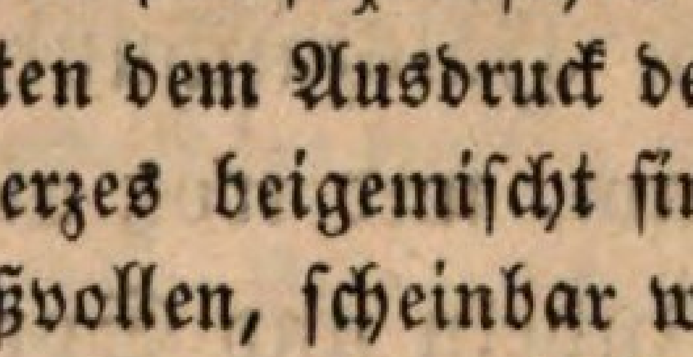
Der Ausdruck des sich überstürzenden Eifers und des sich steigernden Nachdrucks erhält durch die Eintönigkeit, welche sich lange genug wiederholt um eindringlich zu werden, nicht so lange um zu ermüden, den Charakter einer rechthaberischen Brutalität die hier grade am Ort ist.

49) Schon im ersten Satz ist die Molltonart einigemal mit großem Effect verwandt. So wird der Ingrimm, der sich gleich in den ersten Worten: Solche hergelaufene Laffen! ausdrückt — die Wirkung der Coloratur nach der nachdrücklichen Wiederholung desselben Tons ist unübertrefflich — noch um Vieles gesteigert, als das Motiv in D-moll

wiederum einen wilden, fanatischen, man möchte sagen barbarischen Charakter, der auch hier durch den scharf markirten, aber eintönigen Rhythmus noch stärker hervortritt. Und wie wird dies Alles noch durch die Instrumentation gehoben! „Der Zorn des Osmin" schreibt Mozart „wird dadurch in das Komische gebracht, weil die türkische Musik dabey angebracht ist." Allerdings thut sie hier noch ganz andere Dienste als bloß Local und Costum zu charakterisiren [50]); das Schrillen der Pickelflöte, die Schläge von Trommel und Becken, das Klingeln des Triangels erhöhen den Ausdruck des Fanatismus nicht allein, sie geben ihm ein ganz anderes Colorit [51];

wiederkehrt. Aber auch ein flüchtiges Berühren der Molltöne bringt mitunter einen Eindruck von lüsterner Wollust, mit der Osmin in seinen wilden Gefühlen schwelgt, der eigensten Art hervor. Etwas Aehnliches ist es, wenn Händel in dem Bacchuschor des Alexanderfestes seine Zecher tief ins Moll versinken läßt. Vielleicht liegt auch die Bemerkung hier nicht zu fern, daß in manchen alten Kunstwerken z. B. den pompejanischen Wandgemälden der schwebenden Satyrn und Bacchanten dem Ausdruck der sinnlichsten Lust auffallende Züge eines wilden Schmerzes beigemischt sind. Ein solches Erfassen der Natur in ihren geheimnißvollen, scheinbar widersprechenden Aeußerungen, und die Fähigkeit sie dem Ganzen harmonisch einzufügen, ist ein Vorrecht großer Künstler.

50) Ihre Wirkung wird nicht wenig dadurch erhöht, daß bis dahin die Instrumentation soweit sie Osmin charakterisirt, sehr einfach und von vorwiegend scharfem Charakter ist; die Oboen (mit Fagotts und Hörnern) herrschen vor, nur in dem Lied läßt sehr bezeichnend beim letzten Verse: *Sonderlich beim Mondenscheine* eine schmeichlerische Flöte sich vernehmen. Charakteristische Züge fehlen hier trotz der sparsamen Mittel doch nicht z. B. der neckische Eintritt der Oboe bei den Worten *Ich hab auch Verstand*.

51) Von ganz eigener Wirkung sind dabei die gehaltenen Töne der Oboen und Fagotts mit den Vorschlägen  . Ganz ähnlich hat sie Mozart im Figaro im Hochzeitsmarsch angebracht, dem er sowie dem Ballet, ein fremdartiges Colorit geben wollte.

das Betäubende dieser Instrumente, die Athemlosigkeit der Bewegung, die Monotonie des Rhythmus machen den Eindruck, daß man schwindlich werden müßte, wenn das noch eine Weile so fort ginge. Allein Mozart macht uns nicht schwindlich, er gebraucht die stärksten Mittel der Charakteristik, aber nicht bis zu dem Grade daß sie peinlich werden; seine Musik bleibt eben Musik. Die größte Bewunderung verdient auch hier die Kunst, mit welcher er es verstanden hat, die Grundzüge des wilden Fanatismus und der brutalen Rohheit musikalisch so auszudrücken, daß sie vollkommen wahr, aber mit soviel Humor und Heiterkeit aufgefaßt erscheinen, daß die Totalwirkung eine entschieden komische ist.

Wir lernen diesen ungeschlachten Gesellen noch in verschiedenen Situationen kennen: in allen bleibt er sich gleich. Die zweite große Arie (19) ist gewissermaßen das Gegenstück zu dieser; er triumphirt, er ist außer sich vor Freude daß es endlich zum Halszuschnüren kommt, aber es bleibt derselbe wilde Grimm, und trotz aller Lustigkeit die plumpe Trägheit; bei allem Jubeln und Springen ist es ihm doch die Hauptsache daß er nun Ruhe hat, daß er sich behaglich strecken und dehnen kann, was denn auch auf dem lang ausgehaltenen A und D, zu dem er die Scala gemächlich hinabsteigt, nach Herzenslust geschieht[52]. Vor allem charakteristisch aber ist hier der Mittelsatz[53]: S c h l e i c h t n u r s ä u b e r l i c h u n d l e i s e

52) Auch hier wird eine wesentliche Steigerung dadurch hervorgebracht, daß Osmin das letztemal erst die Scala in D-dur und nach einem Trugschluß nach B, in D-moll herabsteigt.

53) Sehr angemessen ist für diese Arie die Form des Rondo gewählt. Osmin kommt immer wieder auf denselben Satz: H a w i e w i l l i c h t r i u m p h i r e n! zurück, der lebhaft, geräuschvoll, mit einer grellen Lustigkeit ausgedrückt ist, und durch eine Reihe verschiedenartiger Zwischensätze unterbrochen wird, in welchen er seinen Triumph in den mannigfachsten Schattirungen ausdrückt.

ihr verdammten Haremsmäuse! Es ist, als sähe man eine wilde Bestie, wie sie bald mit Gähnen sich reckt bald wieder aufspringt: das grimmige Behagen und die wollüstige Faulheit sind in der Folge von Octavensprüngen mit den dissonirenden Vorhalten in der Begleitung wunderbar charakterisirt, sowie die Triolenpassage, welche vom Orchester im Unisono unterstützt wird, als gäbe es für so etwas keine Harmonie, eine unsägliche Brutalität der Freude ausdrückt, die nur noch durch den schrillen Jubel am Schluß überboten wird[54]. Als wahrer Poltron zeigt er sich aber im Duett mit Blondchen (9), die ihn durch ihre schnippische Impertinenz vollständig unterm Pantoffel hat; er sucht sich zwar in die Brust zu werfen, indem er in die tiefste Tiefe seines Basses hinabsteigt, allein sie schlägt durch Persiflage den plumpen Gesellen ganz aus dem Felde. Das Klagelied, welches er darauf anstimmt: Ihr Engländer seid ihr nicht Thoren, ihr laßt euren Weibern den Willen! ist das Gegenstück zu seinem Liebeslied und klärt völlig über dasselbe auf. Hier ist nichts von dem ungestüm Leidenschaftlichen, das dort in Lüsternheit und Eifersucht zum Vorschein kam, sondern nur klägliches Jammern einer Sklavenseele, die sich vor dem risoluten Frauenzimmer ebenso fürchtet, wie vor seinem Herrn und Gebieter. Auf die artigste Weise und mit den einfachsten musikalischen Mitteln ist im letzten Satze charakterisirt, wie Osmin auch den Schein der Ueberlegenheit aufgiebt und auf allen

54) Mozart hat bei dieser lang ausgeführten Arie die Schlaginstrumente nicht angewendet um ihre Wirkung nicht durch zu häufigen Gebrauch abzustumpfen, wohl aber die Pickelflöte, welche nicht allein in dem Hauptmotiv, das etwas Militärisches, Zapfenstreichartiges hat, charakteristisch wirkt, sondern namentlich zum Schluß dem Jubel Osmins einen außerordentlich grellen und wilden Ausdruck giebt. Sehr eigenthümlich sind die Clarinetten gebraucht, besonders wo sie von den anderen Blasinstrumenten abgesondert in gehaltenen Tönen die Baßstimme unterstützen.

Punkten sich zurückzieht. Von einer anderen Seite wird er uns wieder in dem Duett (14) vorgeführt, in welchem Pedrillo ihn zum Trinken verleitet[55]. Seine Bedenken sind bald überwunden, und nun thut er es dem Pedrillo zuvor. Daß die Persönlichkeit des Sängers Veranlassung bot auch hier Osmin musikalisch als Hauptperson hervortreten zu lassen kam nur der Situation zu Hülfe; man braucht nur zu hören, mit welch triumphirendem Uebermuth er nach Pedrillo das Hauptmotiv vorträgt, um gewiß zu sein, wo die Wirkung des Weins am lebhaftesten empfunden wird[56], und auch wo die rasch geschlossene entente cordiale sich im Unisono ausspricht behält Osmin noch mit der tiefen Octave die Oberhand. Aber auch hier hält Mozart Maaß, weiter als bis zu einem heiteren Scherz läßt er es musikalisch nicht kommen, die Trunkenheit und das Einschlafen Osmins zog er nicht in den Bereich seiner Darstellung. Am wenigsten scharf charakterisirt ist Osmin in dem Terzett (7), von welchem Mozart seinem Vater fol-

55) Die Aeußerung Mozarts in seinem Brief an den Vater (26. Sept. 1781): „das Saufduett, welches in nichts als in meinem türkischen Zapfenstreich besteht" läßt schließen, daß er hier eine frühere Composition verwendet habe, welche wahrscheinlich für eine bestimmte Gelegenheit geschrieben war, von der mir übrigens nichts bekannt geworden ist. Die türkische Musik im Verein mit Trompeten (ohne Pauken) ist auch hier wieder aufs Trefflichste angewandt um die aufgeregte Weinlaune Osmins zu charakterisiren.

56) Dies Thema ist offenbar ursprünglich so erfunden, wie Osmin es singt; die mit einer klangvollen Stimme verbundene Kehlfertigkeit Fischers brachte es dem weniger beweglichen Tenor gegenüber, der den nüchternen Pedrillo sehr gut charakterisirt, zur doppelten Geltung. Vortrefflich ist gleich Anfangs die Wirkung der durch Pickel- und gewöhnliche Flöte verstärkten Geigen, welche die Melodie ganz leise hervorheben, die von einer einfachen aber bewegten Begleitung getragen wird. Es liegt etwas ganz eigenthümlich sinnlich Verführerisches in diesem melodischen Rieseln und Rauschen, das sich in ganz ähnlicher Weise im Liede des Mohren in der Zauberflöte wiederfindet.

genden Bericht giebt (26. Sept. 1781). „Nun das Terzett, nämlich der Schluß vom ersten Act. Pedrillo hat seinen Herrn für einen Baumeister ausgegeben, damit er Gelegenheit habe mit seiner Constanze im Garten zusammenzukommen. Der Bassa hat ihn in seine Dienste genommen, Osmin als Aufseher, und der davon nichts weiß, ist als ein grober Flegel und Erzfeind von allen Fremden impertinent und will sie nicht in den Garten lassen. Das Erste, was ich angezeigt, ist sehr kurz[57], und weil der Text dazu Anlaß gegeben, so habe ich es so ziemlich gut dreistimmig geschrieben; dann fängt aber gleich das Major pianissimo an, welches sehr geschwind gehen muß, und der Schluß wird recht viel Lärmen machen, und das ist ja Alles, was zu einem Schlusse von einem Acte gehört: je mehr Lärmen, je besser, — je kürzer, je besser, — damit die Leute zum Klatschen nicht kalt werden.“ Man sieht, es war ihm diesmal mehr um den lebendigen Ausdruck der Situation als um detaillirte Charakteristik zu thun, und hier wo es sich einfach drum handelt den Einlaß zu erzwingen, den Osmin verwehrt, sind alle drei Personen in ihrem Schelten und Drängen einander wesentlich gleich, auch Belmont wird von der allgemeinen Hast ergriffen. Daher ist die „ziemlich gute“ dreistimmige Schreibart, welche durch die selbständige, meist imitatorische Stimmführung eine fortdauernde, lebhafte Regsamkeit hervorruft, ganz am Platz und durch die dramatische Situation indicirt, wenn sie gleich durch die strengere Form die individuelle Charakteristik beschränkt.

Auf eine ergötzliche Art tritt Osmin zuletzt noch im Schlußgesang hervor. Während Alle anderen in der damals beliebten

57) Das Ritornell von vier Takten, welches in der Partitur gedruckt ist, hat Mozart nicht geschrieben; es ist zur Bequemlichkeit des Sängers hinzugesetzt, sowie auch der Accord vor Osmins erster Arie.

Form des Rundgesanges ihren Dank aussprechen, versucht er es vergebens sich in demselben Gleis zu halten, der Rundgesang bleibt ihm in der Kehle stecken, und unwillkührlich macht sich sein Ingrimm Luft: die Parforcejagd vom ersten Act mit der obligaten Janitscharenmusik rauscht noch einmal an unseren Ohren vorüber [58].

Wenn man in der Partie des Osmin auch einzelne Elemente gewahrt, welche der ausgeprägten Form des italiänischen Baßbuffo entnommen sind, so hat Mozart dieselben doch in so eigenthümlicher Weise ausgebildet und mit seiner eigenen Schöpfung verwebt, daß man in dieser Aneignung den

58) Um sich von der Bedeutung Fischers die richtige Vorstellung zu machen muß man mit dieser durchaus komischen Partie des Osmin die beiden ernsten Arien zusammenstellen, welche Mozart für ihn componirte. Die eine Non sò d'onde viene, im Jahr 1787 geschrieben, als Fischer in Wien zum Besuch war, ist bereits näher erwähnt (II S. 172 f.); sie ist breit angelegt und im großartigsten Stil, vollkommen geeignet den ganzen Umfang und Reichthum von Fischers Gesangmitteln im günstigsten Licht zu zeigen. Dies ist viel weniger der Fall bei der anderen, welche auf einen Text von Metastasio (Temistocle A. III sc. 8) Aspri rimorsi atroci im Jahr 1783 componirt ist (André Verz. 83), aber sie ist merkwürdig durch den starken Ausdruck einer düstern, heftig bewegten Stimmung, in welche auch kein heller Lichtstrahl fällt. Auf ein ausdrucksvolles Recitativ folgt ein einziger Satz (Allegro, F-moll) in einer unaufhaltsamen Bewegung, welche durch die fast ununterbrochnen Triolen der Saiteninstrumente den Charakter einer zitternden Unruhe bekommt; die Singstimme tritt durch scharfen Rhythmus und häufige dissonirende Intervalle sehr bedeutsam hervor, obwohl sie meist declamatorisch gehalten ist und eine eigentliche Cantilene gar nicht zum Vorschein kommt; die Blasinstrumente heben die starken Accente, namentlich der harmonischen Behandlung wirksam hervor. So rauscht der ganze Satz wie ein düsteres Nachtstück rasch vorüber und verklingt zuletzt in einem dumpfen Grollen; er steht durch den ungebrochnen Ausdruck einer finsteren Leidenschaft unter den Mozartschen Arien sehr eigenthümlich da und es wäre fast unbegreiflich, daß sie zum Concertgebrauch ausgewählt wurde, wenn nicht Fischer der Sänger gewesen wäre, der er war — ausgezeichnet in jeder Gattung des Vortrags.

selbständigen Künstler am besten erkennt. Was aber die Partie des Osmin vor allen auszeichnet, die durchgeführte Charakteristik einer ganz bestimmten Individualität aus dem Grunde ihres eigenthümlichen Wesens heraus, das hebt sie weit über die gewöhnlichen Buffopartien hinaus, welche meistens einzelne komische Züge einer übrigens charakterlosen Person aufheften. Wir sahen schon daß Mozart allein diese in ihrer Art grandiose Figur geschaffen hat, die für seine eminente Begabung zu dramatischer Gestaltung das glänzendste Zeugniß ablegt.

Bei weitem nicht so scharf und bedeutend charakterisirt sind Blondchen und Pedrillo, die auch an der Handlung nur als Nebenpersonen betheiligt sind: Blondchen, die in dem Duett mit Osmin zu ihrem Vortheil bedacht ist, hat außerdem noch zwei Arien, von denen die erste (8) noch etwas an das absichtliche Zurückschieben der seconda donna erinnert und in keiner Weise hervortritt[59]. Sehr viel eigenthümlicher und frischer ist die zweite Arie (12), in welcher eine herzliche Freude auf eine so lebhafte und, ohne daß die Sphäre einer gutmüthigen Soubrette überschritten würde, so liebenswürdige Weise ausgedrückt ist, daß man bei munterem natürlichem Vortrag unwillkührlich in die gute Stimmung hineingezogen wird. Unverkennbar kommt hier ein deutsches Element zur

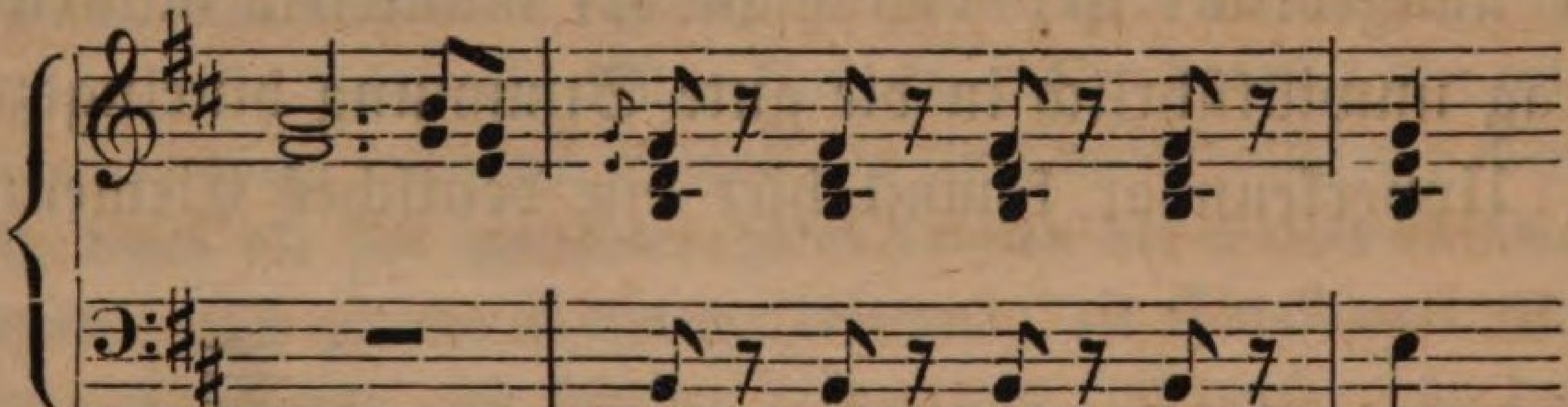
59) Bemerkenswerth ist eine Coloratur bis zum , die als ein Zeugniß für Mlle. Teyber gelten kann. Uebrigens ist die Arie nur vom Saitenquartett begleitet und auch in dieser Hinsicht sehr einfach behandelt, ganz wie die Secondarpartien. In der ersten Anlage war die Arie bedeutend länger, indem nach S. 111 Takt 9 der zweite Theil, welcher S. 109 Takt 19 in A-dur beginnt, nun in D-dur eintrat und wieder ins erste Thema überleitete, worauf es nach 29 eingeschobenen Takten weiter fortging bis zum Schluß.

Geltung — wie man denn auch an die Zauberflöte erinnert wird —, und wir finden hier die ersten Linien für die naiven Mädchenrollen der deutschen Oper gezogen[60].

Die Arie des Pedrillo (15) hat Mozart, vielleicht durch den Anfang Frisch zum Kampfe! verleitet, etwas zu heroisch und soldatenhaft gehalten, und wenn auch hie und da die Bedientennatur in der Begleitung angedeutet ist, so ist das Ganze doch für diese Person zu kräftig und glänzend[61]. Dagegen ist die Romanze, welche er im dritten Aufzug zur Cither singt (18), ein Kleinod der feinsten Charakteristik.

60) Diese Arie ist nicht allein reicher instrumentirt, sondern auch die Orchesterpartie fein ausgeführt; namentlich ist die Begleitung bei den Worten Ohne Aufschub will ich eilen ungemein lebhaft und zierlich. Auch sie ist von Mozart gekürzt; von S. 188 Takt 2 an hat er mehrere Phrasen in eigenthümlicher Art zusammengezogen.

61) Als Mozart im Jahr 1789 nach Berlin kam, erzählt Rochlitz (A. M. Z. I S. 20 ff.), wurde denselben Abend („19. Mai, auf lautes Begehren" nach dem Journal der Moden 1789 S. 394) die Entführung gegeben. Er ging ins Theater, stellte sich nahe ans Orchester und erregte durch Bemerkungen, welche er vor sich hin sagte, schon die Aufmerksamkeit seiner Umgebung. Als aber in eben dieser Arie bei der Stelle: Nur ein feiger Tropf verzagt



die zweite Violine dis spielte, und er laut rief: „Verflucht, wollt ihr d greifen!" sah sich Alles erstaunt um, man erkannte ihn im Orchester und wie ein Lauffeuer verbreitete sich die Nachricht im Theater, daß Mozart da sei. Darauf soll Mad. B. [Baranius], welche Blondchen gab, nicht wieder aufs Theater haben herausgehen wollen, was der Musikdirector in seiner Verlegenheit Mozart mitgetheilt habe, der sogleich hinter den Coulissen gewesen sei und der Sängerin gesagt habe: „Madam, was treiben Sie für Zeug? Sie haben herrlich gesungen, und damit Sie es ein andermal noch besser machen, will ich die Rolle mit Ihnen einstudiren."

Den Pedrillo geht diese zwar nichts an, denn er singt die Romanze nicht aus seiner persönlichen Empfindung, sondern als ein eingelerntes Lied; aber der durchaus fremdartige Charakter dieser originellen Harmonien und Rhythmen, die Mischung von kühnem ritterlichen Aufschwung und klagendem Zusammensinken ist so phantastisch, so mährchenhaft, daß wir selbst im Mohrenland zu sein glauben und uns gern überreden lassen, das sei echt maurische Musik. Wir haben es aber blos mit Mozarts Musik zu thun, der aus sich herausschuf, was der Situation musikalisch entsprach und sich nicht erst auf philologische Studien nach maurischen Volksmelodien einließ. Ebenso sind auch die beiden Chöre (5. 21) nicht blos durch die türkische Musik als Janitscharenchöre — so bezeichnet Mozart sie in der Partitur[62] — charakterisirt, sondern durch eigenthümliche Rhythmen und Harmonien, welche ihnen ein fremdartiges und volksthümliches Wesen geben, ohne daß grade darauf Bedacht genommen wäre, ob es auch wirklich echt türkisch sei[63].

Wir haben schon zu bemerken Gelegenheit gehabt, wie die Ensemblesätze aus einer bedeutenden Situation hervorgehen und daher auch für die Charakteristik der musikalischen Darstellung wesentlich sind; ganz besonders gilt dies von dem schon besprochenen Quartett (16), welches den Schluß des zweiten Aufzugs bildet. Belmont und Constanze sehen sich im Garten des Bassa zum erstenmal wieder, auch Pedrillo

62) Von dem ersten schreibt er dem Vater (26. Sept. 1781): „Der Janitscharen-Chor ist als solcher Alles was man verlangen kann, kurz und lustig und ganz für die Wiener geschrieben."

63) Oulibicheff, der hierüber treffende Bemerkungen macht, weist auf die Aehnlichkeit mancher Wendungen — namentlich im Wechsel der verwandten Dur- und Molltonarten — mit russischen Nationalmelodien hin, die Mozart vielleicht beim Fürsten Gallizin habe kennen lernen (II p. 375 f.).

und Blondchen finden sich hier; die Zusammenkunft der Liebenden ist um so bedeutsamer, als sie zugleich die Vorbereitung für die nahe Flucht derselben sein soll. Die Grundstimmung ist dadurch gegeben, sie ist in ungewöhnlicher Weise gehoben und allen gemeinsam; allein theils führt die eigenthümliche Situation mancherlei Schwankungen des Gefühls herbei, theils sind auch die auftretenden Individuen sehr verschiedener Natur: diese Mannigfaltigkeit zu einem künstlerischen Ganzen zu verbinden ist also die Aufgabe des Componisten. Sehr glücklich kommt die scenische Einrichtung hier dem Bedürfniß einer bestimmten Gliederung entgegen. Die beiden Liebespaare gehen in traulichem Gespräch im Garten hin und her, sie können daher getrennt, nach einander oder auch zusammen gehört werden, wie es die Situation und die musikalische Gruppirung verlangt. Anfangs gestaltet sich die Sache einfach. Die Hauptpersonen, Constanze und Belmont, sprechen ihre Empfindungen in einem kurzen, duettartigen Satz aus, der jenen edlen, herzlichen Charakter trägt, den Mozart für die Liebenden ausgeprägt hat; während sie sich abwenden, treten Pedrillo und Blondchen vor, welche in der Verabredung zur Flucht begriffen sind, dem gemäß ist in der Musik der Ton einer leichten, heiteren Unterhaltung angeschlagen. Aber auch sie sind mit ihren Gedanken bei der bevorstehenden glücklichen Wendung ihres Geschickes und da Belmont und Constanze sich nähern, so vereinigen sich ganz natürlich Alle in dem Ausdruck dieses freudigen Gefühls, das Alle gleichmäßig durchdringt[64] und daher das Hauptmotiv, mit welchem das Quartett begann, bedeutsam gestei-

64) Kleine Züge charakterisiren den Meister; die Unterredung zwischen Pedrillo und Blondchen bewegt sich in A-dur und schließt in dieser Tonart mit einer leichten Phrase, die dem Charakter dieses Mädchens gemäß die Worte ausdrückt

gert nun zur vollen Geltung bringt[65]. Allein jetzt trübt sich die Stimmung; Belmont kann eine Regung der Eifersucht nicht unterdrücken, beklommen und verlegen sucht er Constanze, die ihn gar nicht versteht, seine Zweifel auszudrücken; auch Pedrillo äußert sich gegen Blondchen in ähnlicher Art, die ihn freilich besser versteht, darüber kommt Belmont mit Constanze zurück[66]. Nun sprechen sich beide Männer aus, zugleich, jeder in seiner Art, Belmont frei und edel, Pedrillo mit schwatzhafter Hast, Constanze bricht in Thränen aus, Blondchen giebt Pedrillo als Antwort eine Ohrfeige; die Frauen beklagen sich, die Männer gestehen daß sie zu weit gegangen waren. Nachdem diese sich kreuzenden Empfindungen in raschem Wechsel lebhaft ausgesprochen sind, sammeln sich die



Sofort nimmt das Orchester dieselbe Phrase mit großem Nachdruck auf, — der ebensowohl in dem frischen Ergreifen der Tonart D-dur als in dem kräftigen Unisono liegt — als sollte uns zugerufen werden: er ist da! und führt ebenso einfach als ausdrucksvoll mit einem Schlage in das Hauptmotiv zurück.

65) Mozart hat diesem Quartett auch Trompeten und Pauken beigegeben, die in der gedruckten Partitur fehlen. Sie sind nur im ersten und letzten Satz beschäftigt; eigenthümlich ist besonders, daß sie in der reizenden Stelle S. 231 Takt 3 f., welcher Mozart sotto voce beigeschrieben hat, bei den Worten: Voll Entzücken, Freud' und Wonne, zweimal allein pp mit den Singstimmen gehen (S. 231 Takt 4—7; S. 233 Takt 6 — S. 234 Takt 1).

66) Sehr artig ist es, wie die Oboe das ausplaudert, was die eifersüchtigen Liebhaber auszusprechen sich noch nicht recht getrauen. Wie oft ist dieser Einfall dann benutzt worden!

Liebenden aus dieser Verwirrung, besinnen sich auf ihre wahre, echte Empfindung und bereiten so die Versöhnung vor[67]. Der kurze Ensemblesatz, in welchem Mozart diese innere Läuterung vollzieht (Andante $^6/_8$), ist einer jener Mozartschen Sätze, von denen ein Freund zu sagen pflegt, der liebe Gott hätte sie nicht anders machen können; die reinste Schönheit und ein wahrhaft seliges Genügen durchdringen diese einfachen und anspruchslosen Töne in der wunderbarsten Weise[68]. Aber die Versöhnung ist noch nicht ausgesprochen;

---

67) Daß Mozart aus der Situation heraus und nicht auf die Worte componirte zeigt sich hier, wenn irgendwo sonst. Die Frauen läßt Stephanie sagen:

> Wenn unsrer Ehre wegen
> die Männer Argwohn hegen,
> verdächtig auf uns sehn,
> das ist nicht auszustehn!

die Männer dagegen:

> Sobald sich Weiber kränken,
> wenn wir sie untreu denken,
> dann sind sie wahrhaft treu,
> von allem Vorwurf frei.

Von solchen Trivialitäten ist in Mozarts Musik nichts zu finden; er wußte, was in solcher Lage in dem Herzen wahr und fein empfindender Menschen vorgeht, und dies sprach er in Tönen aus.

68) Ebenso wenig als der eigentliche Zauber solcher Conceptionen in Worten wieder zu geben ist, läßt es sich vollständig nachweisen durch welche Mittel diese Wirkung erreicht wird, doch ist es immer von Interesse dem Meister in die Werkstätte zu sehen. Daß hier außer dem Rhythmus und der harmonischen Behandlung ganz besonders auch die Tonart (A-dur) wirkt ist leicht zu sehen. Theils giebt sie für die Singstimme eine Lage, welche die klarsten und klingendsten Töne geltend macht, was durch die tiefe aber sonore Lage der begleitenden Saiteninstrumente noch sehr gehoben wird, theils macht sie, obgleich die der Haupttonart nächste, durch das was vorherging den überraschenden Eindruck einer neuen und fernliegenden. Denn auf den ersten Satz in D-dur folgte einer in G-moll, der sich aber den nach der anderen Seite liegenden Durtonarten zuwendet,

die Männer bitten zwar um Verzeihung, allein die Frauen lassen sie erst noch ihr Unrecht fühlen, und hier ist es Blondchen, die von Rechtswegen die Ueberlegenheit ihrer geläufigen Zunge geltend macht, während die Männer immer dringender werden, bis endlich der Friede geschlossen ist. Auch dieser Satz, in dem die individuelle Charakteristik der einzelnen Personen meisterhaft behandelt ist, wirkt durch den Gegensatz zum vorhergehenden erst in der rechten Weise; namentlich weist das feine Maaßhalten im Ausdruck des Komischen, das dem innigen Gefühl der gekränkten Liebe gegenüber wie ein heiterer Sonnenblick über eine ernste Landschaft streift, auf jene tiefe gemüthliche Stimmung zurück, sowie dagegen die heitere Lösung dadurch vorbereitet wird[69]. Nachdem die Verzeihung ausgesprochen ist, löscht die Empfindung der vollen Befriedigung jede Spur vergangener Leiden aus. Nach so vielfach wechselnder Anspannung war auch musikalisch eine völlige Abspannung Bedürfniß; der letzte Satz ist daher mit Recht der Stimmung gemäß feurig und glänzend, aber sehr einfach gehalten; er geht fast gar nicht aus der Haupttonart heraus, mehrfache canonische, sehr leichte Eintritte der Singstimmen, rauschende Instrumen-

---

und dann entschieden nach Es-dur, B-moll, F-dur führt; zwar wird darauf D-moll berührt, aber nur um durch C-moll und B-dur wieder in G-moll zu schließen, worauf ein rascher Uebergang nach E-dur führt. Nach diesem unruhigen Wechsel entlegener Tonarten ist der Eintritt von A-dur außerordentlich beruhigend, und daß in dem ganzen Satz diese Tonart festgehalten wird giebt ihm einen besonderen, wohlthuenden Reiz.

69) Dieser Satz ist immer als ein Muster dramatischer Charakteristik durch die meisterhafte selbständige Stimmführung betrachtet worden. Von der besten Wirkung ist es daß Blondchen fortwährend in Triolen ($^{12}/_{8}$ gegen $^{4}/_{4}$) gegen die ruhig fortgeführten Melodien der Uebrigen ansingt; ein Einfall, der auch Nachahmer gefunden hat. So ist z. B. im Freischütz die Partie des Aennchen im Mittelsatz des Terzetts offenbar der Blondchens nachgebildet.

tation und ein ungemein wirksames Crescendo zum Schluß geben ihm eine unausgesetzt treibende und belebende Kraft.

Dies war der erste wahrhaft dramatische große Ensemblesatz einer deutschen Oper, in ihm finden wir das concentrirt was Mozart in seiner Entführung für die deutsche Oper durch die That errungen hat: völlig freie Verwendung aller Mittel des Gesanges und Orchesters[70] für den musikalischen Ausdruck der Empfindung, ohne Beschränkung bindender Normen als der im Wesen der Musik und der dramatischen Charakteristik begründeten Gesetze.

4.

Man hat oft darauf hingewiesen daß Mozart die Entführung als Bräutigam geschrieben habe und manche Aehnlichkeit seines eigenen Liebesverhältnisses mit dem in der Oper dargestellten hervorgehoben um, bei der verbreiteten Neigung die aus wirklichen Umständen des Lebens hervorgehende Stimmung des Künstlers mit der künstlerisch productiven zu identificiren, die Tiefe und Wahrheit im Ausdruck der Liebe in seiner Musik daraus zu erklären. Vergegenwärtigt man sich den Verlauf der Begebenheiten, die Schwierigkeiten und Widerwärtigkeiten, mit denen Mozart unausgesetzt zu kämpfen hatte, so wird

70) Auf die meisterhafte Behandlung des Orchesters in der Entführung ist wiederholt hingedeutet worden, es bedarf kaum der Erinnerung, daß Mozart sich alle Vortheile zu Nutze machte, welche das vortreffliche Wiener Orchester ihm darbot; namentlich sind die Blasinstrumente reichlich und glänzend angewandt. Im Verhältniß zum Idomeneo ist die Instrumentation nicht sowohl sparsamer, — denn die rechten Mittel sind immer mit voller Hand verwendet — als durchsichtiger; die Neigung die verschiedenen Instrumente selbständig zu beschäftigen, Nebenmotive geltend zu machen u. s. w. ist beschränkt, das Detail ist der Bühnenwirkung wegen leichter behandelt.

man sich vielmehr wundern, wie er unter solchen Umständen überhaupt componiren konnte und die Entführung wird ein glänzender Beweis, wie die Kraft zu schaffen den Künstler von dem Druck des wirklichen Lebens frei macht und ihn in die Region des Schönen erhebt, in welcher das wahre Kunstwerk geboren wird.

Wir sahen bereits, wie erwünscht es Mozart war, als er das Haus des Erzbischofs verlassen mußte eine Wohnung bei Mad. Weber, seiner alten Freundin von Mannheim her, zu finden. Sie lebte, nachdem Aloysia mit dem Schauspieler Lange verheirathet war, mit ihren übrigen drei Töchtern in keiner bequemen Lage und war zufrieden, wenn sie ein Paar Zimmer vermiethen konnte; er fand sich dort behaglich, weil man ihm bei seinen kleinen Haushaltungssorgen, mit denen er selbst sich schlecht abzufinden wußte, freundlich zur Hand ging. Allein dem Vater war diese Gesellschaft gar nicht recht, er fürchtete eine Geschichte wie in Mannheim, wo Webers nach seiner Ueberzeugung Wolfgang ins Garn gelockt hatten, und bei dem leicht empfänglichen Herzen und der Arglosigkeit desselben mochte er auch jetzt nicht für ihn einstehen. Er fühlte sich durch das was dieser ihm zur Beruhigung schrieb keineswegs befriedigt und drang in ihn sich eine andere Wohnung zu nehmen; Wolfgang erklärte sich dem nicht abgeneigt, wenn er ein gutes Logis finden könnte; da sich nicht gleich eines fand, wohl aber das Gerücht nach Salzburg kam, Mozart werde eine Tochter der Mad. Weber heirathen, bestand der Vater mit großem Nachdruck auf seinem Verlangen. „Ich sage noch einmal", antwortet ihm nun Wolfgang (25. Juli 1781) „daß ich schon längst im Sinn gehabt ein anderes Logis zu nehmen, und das nur wegen dem Geschwätze der Leute; und mir ist leyd, daß ich es wegen einer albernen Plauderey, woran kein wah-

res Wort ist, zu thun gezwungen bin. Ich möchte doch nur wissen, was gewisse Leute für Freude haben können ohne allen Grund so in den Tag hinein zu reden. Weil ich bei ihnen wohne, so heyrathe ich die Tochter! Von Verliebtseyn war gar die Rede nicht; über das sind sie hinausgesprungen, sondern ich logire mich ins Haus und heyrathe. Wenn ich mein Lebtage nicht ans Heyrathen gedacht habe, so ist es gewiß jetzt! Denn (ich wünsche mir zwar nichts weniger als eine reiche Frau) wenn ich jetzt wirklich durch meine Heyrath mein Glück machen könnte, so könnte ich ohnmöglich aufwarten: weil ich ganz andere Dinge im Kopf habe. Gott hat mir mein Talent nicht gegeben, damit ich es an eine Frau henke und damit mein junges Leben in Unthätigkeit dahin lebe[1]. Ich fange erst an zu leben und soll mir es selbst verbittern? Ich habe gewiß nichts wider den Ehestand, aber für mich wäre er dermal ein Uebel. — Nun, da ist kein anderes Mittel, ich muß, wenn es schon nicht wahr ist, wenigstens den Schein vermeiden, obwohl der Schein auf nichts Anderem beruht als — daß ich da wohne. Denn wer nicht ins Haus kommt der kann nicht einmal sagen, daß ich mit ihr soviel Umgang habe wie mit allen anderen Geschöpfen Gottes; denn die Kinder gehen selten aus, nirgends als in die Comödie und da gehe ich niemals mit, weil ich meistens nicht zu Hause bin zur Comödienstunde. Ein paarmal waren wir im Prater, da war die Mutter auch mit; und ich, da ich zu Hause bin, konnte es nicht abschlagen mitzugehen, und damals hörte ich noch keine solche Narrensreden. Darum muß ich aber auch sagen, daß ich nichts als meinen Theil zahlen durfte[2];

1) Wir erinnern uns, daß ihn damals die Aussicht eine Oper zu schreiben aufs lebhafteste beschäftigte.

2) K. R[isbeck] erzählt (Briefe über Deutschland I S. 193), wie er in Wien eine Wohnung suchte und die Wirthin ihm sagt: „Sehen Sie,

und da die Mutter solche Reden selbst gehört und auch von mir aus weiß, so muß ich sagen, daß sie selbst nicht mehr will daß wir zusammen wo hingehen, und mir selbst gerathen hat wo anderst hinzuziehen, um fernere Verdrüßlichkeiten zu vermeiden; denn sie sagt, sie möchte nicht gern unschuldigerweise an meinem Unglück Schuld sein. — Das ist also die einzige Ursache, warum ich schon längst (seitdem man so schwätzt) im Sinn gehabt habe wegzuziehen, und insoweit Wahrheit gilt habe ich keine; was aber die Mäuler anbelangt, habe ich Ursache. Wenn diese Reden nicht gingen, würde ich schwerlich wegziehen, denn ich werde freilich leicht ein schöneres Zimmer bekommen, aber die commodité und so freundschaftliche und gefällige Leute schwerlich. Ich will auch nicht sagen, daß ich im Hause mit der mir schon verheyratheten Demoiselle trotzig seie und nichts rede, aber, verliebt auch nicht; ich narrire und mache Spaß mit ihr, wenn es mir die Zeit zuläßt — und das ist nur Abends, wenn ich zu Hause soupire; denn Morgens schreibe ich in meinem Zimmer und Nachmittags bin ich selten zu Hause, und also — sonst weiter nichts. Wenn ich die alle heyrathen müßte, mit denen ich gespaßt habe, so müßte ich leicht hundert Frauen haben." — „Nun leben Sie wohl, liebster Vater", schließt er diesen Brief „glau-

meine Tochter bringt Ihnen alle Morgen selbst den Kaffee. Wollen Sie Abends Thee, so wird Ihnen meine Tochter selbst damit aufwarten. Wollen Sie uns manchmal in die Komödie begleiten, so steht Ihnen, wenns Ihnen zu spät ist zum Tracteur zu gehen, unsere kalte Küche zum Befehl u. s. w. — Du mußt wissen, daß es in Deutschland nicht wie bei uns ist, wo es ein ehrbares Frauenzimmer für eine Beleidigung hielte, wenn ihm ein Mannsbild, mit dem es keine besondere Verbindung hat, das Entree in ein Schauspiel bezahlen wollte. Hier zu Lande ist es eine Schuldigkeit das Frauenzimmer, welches man irgenwohin begleitet, frei zu halten." — Mozart mochte wohl auch an seine frühere, vom Vater hart getadelte Freigebigkeit gegen Webers denken (II S. 166).

ben Sie Ihrem Sohne, der gewiß gegen alle rechtschaffenen Leute die besten Gesinnungen hat! Glauben Sie ihm mehr, und trauen ihm mehr als gewissen Leuten, die nichts Besseres zu thun haben als ehrliche Leute zu verläumden"[3].

Die Familie Mesmer hatte ihm eine Wohnung in ihrem Hause angeboten, allein Mozart konnte sich nicht entschließen darauf einzugehen; Mesmer hatte Righini[4], „weiland Operabuffa-Sänger und dermalen Compositeur[5] bey

3) Um dieselbe Zeit war es, wo Mozart sich gegen seinen Vater über Hrn. v. Molls lästerliches Maul beklagte, s. S. 26.

4) Vincenzo Righini, geb. in Bologna 1756, erhielt Unterricht vom Padre Martini und bildete sich zum Sänger, wurde aber mehr seiner Methode als seiner Stimme wegen anerkannt. Im Jahr 1776 trat er als Tenorist in die Bustellische Gesellschaft in Prag ein und ging 1779 nach Wien, wo er bald ein beliebter Gesanglehrer wurde. Als solcher kam er später an Salieris Stelle in den Dienst der Prinzessin von Würtemberg (S. 48 ff.) und dirigirte auch für denselben die italiänische Oper. Nachdem er 1788 als Kapellmeister nach Mainz berufen war, übernahm er 1793 die gleiche Stelle in Berlin, wo er eine Reihe ihrer Zeit beliebter Opern schrieb; er starb 1812 in Bologna, wohin er sich seiner Gesundheit wegen begeben hatte. Er wird als ein liebenswürdiger, anspruchsloser Mann geschildert, der „wissentlich wohl niemals Jemanden wehe gethan hat" (A. M. Z. XIV S. 691).

5) Von Righini schreibt er auf die Nachfrage des Vaters daß er viel Geld mit Scolarisiren gewinne und in den Fasten seine Cantate — wahrscheinlich Il natale d'Apollo — zweimal mit gutem Erfolg aufgeführt habe. „Er schreibt recht hübsch; er ist nicht ungründlich, aber ein großer Dieb. Er giebt seine gestohlenen Sachen aber so mit Ueberfluß wieder öffentlich Preis und in so ungeheurer Menge, daß es die Leute kaum verdauen können" (29. Aug. 1781). Dies strenge Urtheil, das sich auf Righinis frühere Sachen bezieht, wird man schwerlich ungerecht finden können. Zelter urtheilte später von ihm, er sei ungefähr in Berlin gewesen was Salieri in Wien; „vielleicht von etwas frischerem Wesen als Salieri, aber an Breite und Höhe ziemlich gleich" (Briefw. mit Göthe II S. 29). Ein sehr wohlwollender Richter stellt ihn „in Erfindung und Führung eines schönen fließenden Gesanges zu Naumann, wenn er diesem

sich im Quartier, war sein großer Freund und Beschützer und die gnädige Frau noch mehr" (13. Juli 1781)[6]. Auch eine andere musikalische Familie wünschte ihn in ihr Haus zu ziehen und der Vater schien eine nähere Verbindung mit derselben nicht ungern zu sehen. Er war an Herrn Aurnhammer empfohlen, dessen „dicke Fräulein Tochter" Josephine für eine der ersten Klavierspielerinnen galt, wurde dort sehr freundlich aufgenommen und oft eingeladen, so daß er seinem Vater melden konnte (27. Juni 1781): „Ich bin fast täglich nach Tische bei Hrn. v. Aurnhammer; die Fräulein ist ein Scheusal — spielt aber zum Entzücken, nur geht ihr der wahre feine singende Geschmack im Cantabile ab, sie verzupft alles"[7]. Es wäre ihnen gelegen gewesen Mozart in ihre unmittelbare Nähe zu

---

auch in gelehrter Ausarbeitung derselben nicht gleich kam; besonders sind seine sanften Melodien so vollkommen was sie sein sollen, daß sie wohl der reine Erguß eines sanften Charakters sein müssen" (A. M. Z. XVI S. 875).

6) Später schrieb er seiner Schwester (15. Dec. 1781), er sei in langer Zeit ein einzigesmal bei Fr. v. Mesmer gewesen: „das Haus ist nicht mehr wie sonst."

7) Sie pflegte alle Jahr in einem Concert „den Beweis ihrer Existenz und ihres Fleißes zu geben", wie es in einem Bericht vom Jahr 1799 heißt (A. M. Z. I S. 523); „dieser letztere ist aber auch Alles, was man mit Grund der Wahrheit an ihr rühmen kann. Ihr ganzes Bestreben geht auf Ueberwindung fast unüberwindlicher Schwierigkeiten, dabei vernachlässigt sie das was man im edleren Sinn Vortrag nennt und wird es bei diesen Umständen niemals zum schönen und ausdrucksvollen Spiel bringen." Das Zugeständniß daß sie in dieser Art recht brav gespielt und ihre Schwierigkeiten ritterlich bekämpft habe, wird ihr auch später wohl noch gemacht, aber neben dem Mangel an geistigem Verständniß wird auch der an Präcision und Sicherheit gerügt (A. M. Z. VI S. 471. VII S. 469. Reichardt mus. Ztg. I S. 128). Noch im Jahr 1813 trat sie, „die einstens in Wien als Klavierspielerin excellirte" (A. M. Z. XV S. 372), öffentlich mit ihrem „fertigen und schulgerechten, aber kalten und veralteten Spiel" auf (A. M. Z. XV S. 300).

ziehen, allein dieser war mit der Wohnung, welche man ihm aufschwatzen wollte, ebensowenig zufrieden[8], als er Neigung fühlte auf einen allzu intimen Verkehr mit dieser Familie und die Intentionen, welche er dort wahrzunehmen glaubte, einzugehen. „Weil ich in Ihrem letzten Schreiben eine Graf Daunische Eloge von diesem Hause gelesen", schreibt er seinem Vater (22. Aug. 1781) „so muß ich Ihnen doch auch etwas davon schreiben. Ich hätte dies Alles was Sie lesen werden mit Stillschweigen übergangen und als etwas das nicht kalt und nicht warm macht, weil es nur eine Privatseccatur für mich ist, betrachtet; — da ich aber aus Ihrem Schreiben ein Vertrauen auf dieses Haus entdecke, so sehe ich mich gezwungen Ihnen sowohl das Gute als das Ueble davon aufrichtig zu sagen."

Die nun folgende Schilderung der Familie ist allerdings etwas „schlimm", aber so charakteristisch für den Beobachter

8) „Wegen der Adresse meiner neuen Wohnung kann ich Ihnen ja noch nichts schreiben, weil ich noch keine habe; doch bin ich mit zweyerley im Preiszank, wovon eins ganz gewiß genommen wird, weil ich künftiges Monat nicht mehr hier wohnen könnte, folglich ausziehen muß. Es scheint Hr. v. Aurnhammer hätte Ihnen geschrieben, und geschrieben daß ich schon wirklich eine Wohnung habe! Ich habe auch wirklich schon eine gehabt, aber was für eine? — für Ratzen und Mäuse, aber nicht für Menschen. Die Stiege mußte man Mittags um 12 Uhr mit einer Laterne suchen; das Zimmer konnte man eine kleine Kammer nennen. Durch die Küche kam man in mein Zimmer und da war an meiner Kammerthür ein Fensterchen; man versicherte mich zwar, man würde ein Fürhängerlein vormachen, doch bat man mich zugleich daß, sobald ich angezogen wäre, ich es wieder aufmachen sollte, denn sonst sähen sie nichts sowohl in der Küche als in den anstoßenden anderen Zimmern. Die Frau selbst nannte das Haus ein Ratzennest, — mit einem Wort, es war fürchterlich anzusehen. Das wäre mir eine üble Wohnung gewesen, wo doch unterschiedliche Leute von Ansehen zu mir kommen! Der gute Mann hat halt auf nichts als auf sich selbst und seine Tochter gedacht, welche die größte seccatrice ist, die ich kenne" (22. Aug. 1781).

derselben, daß sie hier nicht fehlen darf. „Er ist der beste Mann von der Welt“, fährt er fort „nur gar zu gut, denn seine Frau, die dümmste und närrischste Schwätzerin von der Welt, hat die Hosen, so daß, wenn sie spricht, er sich kein Wort zu sagen traut; er hat mich, da wir öfters zusammen spatzieren gegangen, gebeten, ich möchte in seiner Frauen Gegenwart nichts sagen, daß wir einen Fiacre genommen oder Bier getrunken haben[9]. — Nun, zu so einem Mann kann ich ohnmöglich Vertrauen haben; er ist ganz brav und ein guter Freund von mir, ich könnte öfters bei ihm zu Mittage speisen, ich pflege mir aber meine Gefälligkeiten niemalen bezahlen zu lassen, — sie wären freilich auch mit einer Mittagsuppe nicht bezahlt. Doch glauben solche Leute Wunder was sie damit thun. Ich bin nicht wegen meinem Nutzen in ihrem Haus, sondern wegen dem ihrigen. Ich sehe dabei gar keinen Nutzen für mich und habe noch keine einzige Person dort angetroffen, die so viel werth wäre, daß ich sie auf dieses Papier hersetzte. Uebrigens sind es gute Leute, und sonst weiter nichts; Leute die Vernunft genug haben einzusehen, wie nützlich meine Bekanntschaft für die Tochter ist, welche, wie alle Leute die sie bisher gehört haben, sagen, seit der Zeit da ich zu ihr gehe sich ganz verändert hat. — Von der Mutter will ich gar keine Beschreibung machen. Genug, daß man über Tisch genug zu thun hat um das Lachen zu halten — basta! Sie kennen die Frau Adlgasserin,

---

9) „Nun noch eine traurige Nachricht“, schreibt Mozart dem Vater (23. März 1782) „daß die Frau v. Aurnhammer endlich ihren armen Mann zu Tode gekeßert hat; gestern Abend um halb sieben Uhr ist er verschieden. Er war die Zeit her immer kränklich, so frühe hätte man seinen Tod doch nicht vermuthet; auf einen Augenblick ist es zu Ende gegangen, Gott sey seiner Seele gnädig! — er war ein guter, dienstfertiger Mann.“

und dieses Meuble ist noch ärger, denn sie ist dabey medisante, also dumm und boshaft. Von der Tochter also. Wenn ein Maler den Teufel recht natürlich malen wollte, so muß er zu ihrem Gesicht Zuflucht nehmen. Sie ist dick wie eine Bauerndirne, und geht so bloß — daß man ordentlich lesen kann: ich bitte euch, schauet hierher! Das ist wahr, zu sehen ist genug daß man blind werden möchte, aber man ist auf den ganzen Tag gestraft genug, wenn sich unglücklicherweise die Augen drauf wenden — pfui Teufel! — Nun ich habe Ihnen geschrieben, wie sie Clavier spielt; ich habe Ihnen geschrieben, warum sie mich gebeten ihr beyzustehen [10]. Mit vielem Vergnügen thue ich Leuten Gefälligkeiten, aber nur nicht sekiren! Sie ist nicht zufrieden, wenn ich zwey Stunden alle Tage mit ihr zubringe, ich soll den ganzen Tag da zubringen und da will sie die artige machen! oder wohl noch mehr: sie ist serieusement in mich verliebt. Ich hielt es für Spaß, aber nun weiß ich es gewiß; als ich es merkte — denn sie

10) Sie wollte noch einige Jahre im Klavierspiel studiren, dann nach Paris gehen und „Metier machen." In Cramers Magazin der Musik heißt es (1787 II S. 1274): „Die Mad. Aurnhammer ist eine ausgemachte Meisterin im Klavier, worin sie auch Stunden giebt; ich habe sie schon lange nicht gehört. Sie ist es, die viele Sonaten und variirte Arietten von Mozart bei Hrn. Artaria zum Stich besorgt und durchgesehen hat." In Variationen versuchte sie sich auch selbst, pflegte dergleichen in ihren Concerten zu spielen und drucken zu lassen. In der musikalischen Correspondenz (1791 S. 362) wird ihr männliche Einsicht und Geschmack nachgerühmt, ihr aber gerathen noch mehr Rücksicht auf einen sanften und angenehmen Charakter zu nehmen; ein andermal heißt es (das. 1792 S. 195), es fänden sich in ihren Variationen zwar keine tiefgedachte harmonische Verwickelungen oder contrapunktische Sätze, aber Stellen, die mehr als Empirie verriethen und eine Eleganz im Stil, die selbst durch Klaviercompositionen anderer berühmter Meister schwerlich verdunkelt werden würde. Sie hatte 1799 es schon bis auf Opus 63 gebracht, worüber sich ein Recensent (A. M. Z. II S. 90) nicht wenig wundert.

nahm sich Freyheiten heraus, z. B. mir zärtliche Vorwürfe zu machen, wenn ich etwas später kam als gewöhnlich oder mich nicht lange aufhalten konnte, und dergleichen Sachen mehr —, ich sahe mich also gezwungen, um sie nicht zum Narren zu haben, ihr mit Höflichkeit die Wahrheit zu sagen. Das half aber nichts, sie wurde noch immer verliebter; endlich begegnete ich ihr allzeit sehr höflich, ausgenommen sie kam mit ihren Possen, dann wurde ich grob — da nahm sie mich aber bey der Hand und sagte: Lieber Mozart, seyen Sie doch nicht so böse, und Sie mögen sagen was Sie wollen, ich habe Sie halt doch gern. — In der ganzen Stadt sagt man daß wir uns heyrathen, und man verwundert sich nur über mich, daß ich so ein Gesicht nehmen mag. Sie sagte zu mir, daß wenn so was zu ihr gesagt würde, sie allzeit dazu gelacht habe; ich weiß aber von einer gewissen Person daß sie es bejahet habe, mit dem Zusatz daß wir alsdann zusammen reisen werden. Das hat mich aufgebracht. Ich sagte ihr also letzthin die Meynung wacker, und sie möchte meine Güte nicht mißbrauchen. Und noch komme ich nicht mehr alle Tage, sondern nur alle anderte Tage zu ihr, und so wird es nach und nach abnehmen. — Sie ist nichts als eine verliebte Närrin; denn bevor sie mich gekannt, hat sie im Theater als sie mich gehört gesagt: Morgen kommt er zu mir und da werde ich ihm seine Variationen mit dem nämlichen Gusto vorspielen. Aus dieser Ursache bin ich nicht hingegangen, weil das eine stolze Rede war, und weil sie gelogen hat, denn ich wußte kein Wort davon daß ich den anderen Tag hingehen sollte"[11].

---

11) Diese Abneigung, welche sich auch in der Nachschrift zu dem scherzhaften Brief an die Bar. Waldstädten ausspricht (II S. 513), verhinderte doch nicht, daß er Frl. Aurnhammer mit seiner gewohnten Gut-

Im September hatte er denn wirklich eine neue Wohnung bezogen[12], in der es ihm freilich gar nicht behagte; es kam ihm vor, „als wenn einer von seinem eigenen bequemen Reisewagen sich in einen Postwagen setzte.“ Er hatte seinem Vater dies Opfer gebracht und durfte nun auch gegen diesen die Bitte aussprechen ihm Vertrauen zu schenken, nicht dem Geschwätz anderer Leute zu glauben und sie mit in ihre Sachen zu ziehen, an deren Reden er sich freilich nicht kehren, sich nicht um ein Haar ändern und der nämliche ehrliche Kerl bleiben werde (5. Sept. 1781). Allein die Unbehaglichkeit seiner häuslichen Existenz bei unausgesetzter, durch äußeren Erfolg zunächst wenig befriedigender Thätigkeit, drängte ihm den Wunsch nach einer eigenen Häuslichkeit immer entschiedener auf; das Gerede der Leute, die Einsprache des Vaters, die dadurch bewirkte Trennung wirkten selbst mit dahin, daß eine Neigung zu Constanze Weber sich in ihm immer bestimmter ausbildete; er gewann die feste Ueberzeugung, daß sie ihn glücklich machen würde und da sie seine Neigung erwiederte, verlobte er sich mit ihr. Daß es schwer sein würde die Billigung des Vaters für diesen Schritt zu gewinnen konnte ihm nicht zweifelhaft sein; mit großer Offenheit legt er ihm Alles vor was ihn zu diesem Schritt bewegen mußte. Nachdem er ihm die Aussichten, welche er damals auf eine gesicherte Stellung zu haben glaubte und die Schritte, welche

---

müthigkeit unterstützte. In einer Akademie bei Aurnhammer (24. Nov. 1781) spielte er mit ihr das Concert a due (II S. 360) und eine Sonate zu zweyen, die expreß dazu componirt war und „allen Succeß hatte“ (höchstwahrscheinlich die Sonate in D-dur, Oeuvres VII, 3), später spielte er auch in einem seiner Concerte mit ihr vierhändig (25. Mai 1782) und schob eine Reise nach Salzburg auf, weil er ihr versprochen hatte in ihrer Akademie im Theater zu spielen (26. Oct. 1782).

12) Die Wohnung war am Graben 1175, im zweiten Stock.

er in dieser Absicht gethan, auseinandergesetzt hat, fährt er fort (15. Dec. 1781): „Mein Bestreben ist unterdessen etwas weniges Gewisses zu haben — dann läßt es sich mit der Hülfe des Unsicheren ganz gut hier leben — und dann — zu heyrathen. Die Natur spricht in mir so laut wie in jedem Anderen und vielleicht lauter als in manchem großen starken Lümmel [13]. — Ich weiß wohl, daß diese Ursache (so stark sie immer ist) doch nicht erheblich genug ist. Mein Temperament aber, welches mehr zum ruhigen und häuslichen Leben als zum Lärmen geneigt ist; — ich, der von Jugend auf niemalen gewohnt war auf meine Sachen, was Wäsche, Kleidung und dergleichen anbelangt, Acht zu haben, kann mir nichts nöthiger denken als eine Frau. Ich versichere Sie, was ich nicht Unnützes oft ausgebe, weil ich auf nichts Acht habe. Ich bin ganz überzeugt, daß ich mit einer Frau (mit dem nämlichen Einkommen, das ich allein habe) besser auskom-

13) „Ich kann ohnmöglich so leben wie die meisten dermaligen jungen Leute. Erstens habe ich zu viel Religion, zweitens zu viel Liebe des Nächsten und zu ehrliche Gesinnungen als daß ich ein unschuldiges Mädchen anführen könnte und drittens zu viel Liebe zu meiner Gesundheit als daß ich mich mit H—n herumbalgen könnte; daher kann ich auch schwören daß ich noch mit keiner Frauensperson auf diese Art etwas zu thun gehabt habe. Denn wenn es geschehen wäre, so würde ich es Ihnen auch nicht verhehlen; denn fehlen ist doch immer dem Menschen natürlich genug, und einmal zu fehlen wäre auch eine bloße Schwachheit, — obwohlen ich mir nicht zu versprechen getraute, daß ich es bey einmal fehlen hätte bewenden lassen mögen, wenn ich in diesem Punkt ein einzigesmal fehlte. Darauf aber kann ich leben und sterben." Sollte die unbefangene Offenheit, mit welcher der Sohn dem Vater gegenüber natürliche Dinge zur Sprache bringt, irgendwo Anstoß geben, so wird dies mehr als aufgewogen erscheinen durch das Zeugniß der sittlichen Integrität Mozarts — er war damals beinahe 26 Jahr alt —, deren die Mehrzahl sich schwerlich zu rühmen hat, und die der gewöhnlichen Vorstellung von seinem leichtfertigen Leben ein starkes Dementi giebt.

men werde als so. Und wie viele unnütze Ausgaben fallen nicht weg? Man bekommt dafür wieder andere, das ist wahr; allein man weiß sie, kann sich darauf richten, und mit einem Wort, man führt ein ordentliches Leben. — Ein lediger Mensch lebt in meinen Augen nur halb — ich hab halt solche Augen, ich kann nicht dafür; ich hab es genug überlegt und bedacht, ich muß doch immer so denken. — Nun aber, wer ist der Gegenstand meiner Liebe? — Erschrecken Sie auch da nicht, ich bitte Sie. — Doch nicht eine Weberische? — Ja, eine Weberische; aber nicht Josepha, nicht Sophia, sondern Constanze, die mittelste. Ich habe in keiner Familie eine solche Ungleichheit der Gemüther angetroffen wie in dieser. Die älteste[14] ist eine faule, grobe Person, die es dick hinter den Ohren hat; die Lange ist eine falsche, schlecht denkende Person und eine Coquette[15]; die

---

14) Josepha ward später verheirathet mit dem Violinspieler Matth. Hofer, und als Sängerin auf dem Schikanederschen Theater angestellt; für sie schrieb Mozart die Königin der Nacht. Nach Hofers Tode heirathete sie den Bassisten Seb. Meyer.

15) Aloysia war, wie wir sahen (S. 25), im Jahr 1780 an den Schauspieler Jos. Lange verheirathet; ihr Verhältniß ward ein sehr unglückliches. Er selbst sagt (Selbstbiogr. S. 118): „Daß diese Ehe nicht so glücklich in der Folge war als sie begann lege ich keineswegs meiner Frau ganz zur Last, sondern den bösen Menschen, die unsere Gemüther gegeneinander zu erbittern wußten, welches ihnen bei unserer Reizbarkeit, zu welcher mich mein Temperament, sie ihre Krankheit stimmte, eine leichte Sache war." Daß er ein übermäßig eitler Mensch war, der seine Frau mit Eifersucht quälte, zu welcher er ihr mindestens ebenso viel Grund gab als sie ihm, erwähnt er begreiflicherweise nicht. In Folge von mancherlei Anfeindungen wurde sie, nachdem sie schon im Jahr 1784 eine längere Urlaubsreise gemacht hatte, im Jahr 1788 entlassen, worauf sie eine zweite Kunstreise 1789 antrat. Nach ihrer Rückkehr wurde sie 1791 wieder angestellt, allein häusliche Mißverhältnisse und Unzufriedenheit mit ihrer künstlerischen Stellung veranlaßten sie 1795 Wien von Neuem zu verlassen und sich von ihrem Mann zu trennen. Am 8. Dec. 1795 trat sie in Hamburg

jüngste[16] ist noch zu jung um etwas seyn zu können, ist nichts als ein gutes, aber leichtsinniges Geschöpf — Gott möge sie vor Verführung bewahren! Die mittelste aber, nämlich meine gute, liebe Constanze ist die Marterin darunter, und eben deswegen vielleicht die gutherzigste, geschickteste und mit einem Worte die beste darunter. Die nimmt sich um Alles im Hause an — und kann doch nichts recht thun. O mein bester Vater, ich könnte ganze Bögen voll schreiben, wenn ich Ihnen alle die Auftritte beschreiben sollte, die mit uns beyden in diesem Hause vorgegangen sind; wenn Sie es aber verlangen, werde ich es im nächsten Briefe thun. Bevor ich Ihnen aber von meinem Gewäsche frey mache, muß ich Sie doch noch näher mit dem Charakter meiner liebsten Constanze bekannt

als Constanze zuerst auf und fand dort während der drei Jahre ihres Aufenthalts denselben außerordentlichen Beifall (Meyer, Schröder II S. 131. 137), der ihr in Amsterdam von 1798 bis 1801 zu Theil wurde. Nicht allein den Vorzügen ihres Gesanges und Spieles ließ man dort Gerechtigkeit widerfahren, sondern auch ihrem fröhlichen, anspruchslosen Charakter, ihrer Freiheit von allen gewöhnlichen Virtuosenlaunen in der Gesellschaft, ihrer Bereitwilligkeit Jedermann, bei dem sie nur einige Kenntniß und Liebe zur Musik sahe, durch ihr Talent zu erfreuen. Sie zeigte sich als eine lebhafte Verehrerin Mozarts, theils seiner Musik, theils ihrer beiderseitigen alten und innigen Freundschaft wegen (A. M. Z. III S. 659). Nach einem vorübergehenden Aufenthalt in Bremen (A. M. Z. III S. 674) und in Paris (A. M. Z. IV S. 321) ging sie nach Frankfurt a. M. (A. M. Z. VI S. 400), wo sie das Theater im Jahr 1808 verließ (A. M. Z. XII S. 224), aber auch später noch im Concert mit Anerkennung auftrat (A. M. Z. XVI S. 487) und im Jahr 1830 starb.

16) Sophie wurde mit Haibl verheirathet, der anfangs Tenorist an Schikaneders Theater war, sich dort als Componist des Tyroler Wastel 1796 einen Namen machte und 1805 als Chorregent nach Diacowan in Slavonien kam, wo er 1826 starb. Sie lebte später bei ihrer Schwester, welche mit ihr an demselben Tage Witwe geworden war, allgemein geachtet und beliebt in Salzburg, wo sie noch die Einweihung der Mozartsstatue erlebte (A. M. Z. XLVI S. 679) und im Jahr 1843 starb, 83 Jahr alt (A. M. Z. XLIX S. 14).

machen. Sie ist nicht häßlich, aber auch nichts weniger als schön. Ihre ganze Schönheit besteht in zwey kleinen schwarzen Augen und in einem schönen Wachsthum[17]. Sie hat keinen Witz, aber gesunden Menschenverstand genug um ihre Pflichten als Frau und Mutter erfüllen zu können. Sie ist nicht zum Aufwand geneigt, das ist grundfalsch; im Gegentheil ist sie gewohnt schlecht gekleidet zu seyn, denn das Wenige was die Mutter ihren Kindern hat thun können, hat sie den zwey anderen gethan, ihr aber niemalen. Das ist wahr daß sie gern nett und reinlich, aber nicht propre gekleidet wäre; und das Meiste was ein Frauenzimmer braucht, kann sie sich selbst machen, und sie frisirt sich auch alle Tage selbst; versteht die Hauswirthschaft, hat das beste Herz von der Welt — ich liebe sie und sie liebt mich von Herzen — sagen Sie mir, ob ich mir eine bessere Frau wünschen könnte? Das muß ich Ihnen noch sagen, daß damals als ich quittirte die Liebe noch nicht war, sondern erst durch ihre zärtliche Sorge und Bedienung (als ich im Hause wohnte) geboren wurde. Ich wünsche also nichts mehr als daß ich nur etwas weniges Sicheres bekomme (wozu ich auch Gottlob wirklich Hoffnung habe), so werde ich nicht nachlassen Sie zu bitten, daß ich diese Arme erretten und mich zugleich mit ihr, und ich darf sagen uns Alle glücklich machen darf — Sie sind es ja doch auch, wenn ich es bin?"

Dem Vater war diese Bestätigung der Nachrichten, welche er schon von Anderen aus Wien erhalten hatte, durch Wolfgang selbst ein schwerer Kummer. Die Perspective „in einer

17) Ein Portrait Constanzes, welches ihr Schwager Lange, der auch malte, gemacht hatte, ist bei Nissen in einer Lithographie bekannt gemacht, sowie ein Bild Mozarts, ebenfalls nach einem in der Ausführung nicht ganz vollendeten Gemälde Langes lithographirt, welches jetzt Carl Mozart in Mailand besitzt.

Stube voll nothleidender Kinder auf einem Strohsack zu sterben", welche er seinem Sohne schon einmal vorgehalten hatte (II S. 528), eröffnete sich ihm von Neuem; eine Heirath ohne ein gesichertes anständiges Auskommen war in seiner Vorstellung, wie er den Sohn kannte, der erste Schritt in ein sicheres Elend. Und nun die Webersche Familie! Die Schilderung, welche Wolfgang von derselben machte, war nicht geeignet Vertrauen zu derselben zu erwecken; hatte er sich in Aloysia so gänzlich geirrt, wer stand dafür ein daß ihn sein Gefühl für Constanze richtiger leitete? Der Vater wußte aber schon mehr als er von Wolfgang erfuhr; er wußte, daß derselbe ein schriftliches Eheversprechen gegeben hatte, und nach Allem was ihm mitgetheilt worden war, mußte er glauben, daß Mutter und Tochter mit bewußter Schlauheit die Unerfahrenheit und Ehrenhaftigkeit des jungen Mannes benutzt und ihn in ihrem Netz gefangen hätten. Hierauf suchte er mit allem Nachdruck den Sohn hinzuführen, er verlangte Auskunft über diese Angelegenheit um ihm klar zu machen, daß er getäuscht sei und sich nicht als durch sein Wort gebunden ansehen dürfe. Aber auch in dieser Angelegenheit fand er Wolfgang selbständiger und fester als er ihn früher kannte; er hatte seine Entscheidung für sich getroffen und ließ sich nicht erschüttern. Die Aufklärung über das Eheversprechen blieb er nicht lange schuldig, sondern berichtete ausführlich den Hergang der Sache (22. Dec. 1781). Nach dem Tode des Vaters war den Weberschen Kindern Joh. Thorwarth, Hofdirections-Revisor und Inspector bei der Theatergarderobe, als Vormund gesetzt worden, ein Mann der beim Theater von Einfluß war und bei Graf Rosenberg und Baron Kienmayer viel galt. Dieser war durch Zuträger gegen Mozart eingenommen worden, welche ihm vorgestellt hatten, daß derselbe kein sicheres Einkommen habe und am Ende gar Constanze,

mit der er vielen Umgang habe, sitzen lassen werde, und machte der Mutter so lange Vorstellungen, daß sie der Sache ruhig zusähe, bis diese es Mozart sagte und ihn bat selbst mit dem Vormund darüber zu reden. Das geschah auch; aber dieser fühlte sich durch diese Unterredung so wenig befriedigt, daß er von der Mutter verlangte, sie solle Mozart allen Umgang mit der Tochter verbieten bis er sich schriftlich erklärt habe. Dessen hatte sich aber die Mutter geweigert, weil der ganze Umgang darin bestehe daß Mozart täglich zu ihnen komme; ihr Haus aber könne sie ihm unmöglich verbieten, da er ein guter Freund sei, dem sie viele Obligationen habe und dem sie ihr volles Vertrauen schenke; wenn der Vormund glaube daß eingeschritten werden müsse, so möge er das selbst ausführen. Hierauf hatte Thorwarth ihm allen Umgang im Hause untersagt, bis er sich schriftlich erklärt haben würde. Er mußte also seinen Entschluß fassen; das Mädchen verlassen, der Mutter Grund zum Argwohn geben wollte er nicht, er verfaßte also eine Schrift, kraft welcher er sich verpflichtete in Zeit von drei Jahren die Mlle. Constanze Weber zu ehelichen, oder „wofern sich die Unmöglichkeit ereignen würde daß er seine Gedanken änderte", so sollte sie jährlich 300 fl. von ihm zu beziehen haben. Er konnte seinem Vater versichern daß ihm das ganz ungefährlich erschienen sei, weil er gewiß gewußt habe, daß er sie nie verlassen, wenn dieser unglückliche Fall aber denkbar sei, daß er froh sein würde sich mit 300 fl. frei kaufen zu können, auch sei seine Constanze viel zu stolz um sich verkaufen zu lassen. „Was that das himmlische Mädchen?" fährt er fort. „Als der Vormund fort war, begehrte sie die Schrift von der Mutter, zerriß sie und sagte: Lieber Mozart! ich brauche keine schriftliche Versicherung von Ihnen, ich glaube Ihrem Worte." Es war verabredet worden über diese Verhandlung Stillschweigen zu behaupten;

dies Versprechen war aber nicht gehalten und die Sache war in Wien bekannt geworden. Allerdings sei dies Unrecht und das ganze Benehmen tadelnswerth, — das gesteht er dem Vater zu, allein den Vormund und die Mutter als Verführer der Jugend zu brandmarken das verdienten sie doch nicht; es sei ein falsches Vorgeben, daß man ihm das Haus geöffnet, ihm alle möglichen Freiheiten gelassen und ihn dann festgehalten habe, — vielmehr sei das Gegentheil wahr, und in ein solches Haus würde er auch nicht gegangen sein.

Aufs höchste empört wurde er, als er von seinem Vater erfuhr daß die schändlichsten Lügen über sein Verhältniß zu Constanze auf einem Umweg über München nach Salzburg gekommen seien und von „dem Erzbuben" Winter[18] herrührten, der von jeher Voglers wegen sein Feind gewesen sei[19]. Er fand es um so schändlicher, weil derselbe Winter — der obwohl bereits verheirathet „weder den Namen eines Mannes noch eines Menschen verdiente", und dessen „infame Lügen" Mozart nicht durch „infame Wahrheiten" vergelten wollte — ihm zugeredet hatte sich eine Maitresse zu halten[20].

18) Winter war kurz vorher mit dem Fagottisten Reiner aus München zum Besuch in Wien gewesen, wo sich Mozart ihrer als alter Bekannter anzunehmen gesucht hatte.

19) Vgl. II S. 115. Winter war auch später bekanntlich Mozart abgeneigt (Biedenfeld kom. Oper S. 86); er warf ihm gern vor daß er Händel bestohlen habe (A. M. Z. XXVIII S. 468), daß er das Hinauftreiben der Sopranstimmen verschuldet habe (Biedenfeld kom. Oper S. 212), und sein Zorn auf die Klavierspielenden Operncomponisten (A. M. Z. XXVIII S. 467) galt besonders auch Mozart. Daß Winter nicht eine so einfache, derbe Natur war als er erschien ist anerkannt (vgl. Biedenfeld a. a. O. S. 212), daß ihm auch gehässige Intrigue wohl zuzutrauen war ist mir von solchen versichert worden, die ihn beobachten und kennen konnten.

20) „Wegen dem Winter muß ich Ihnen nur das noch sagen. Er

Aber gegen Verleumdungen der Art war er wehrlos. „Meine Maxime ist", sagt er (9. Jan. 1782) „was mich nicht trifft, das achte ich auch nicht der Mühe werth daß ich davon rede; ich schäme mich ordentlich mich zu vertheidigen, wenn ich mich falsch angeklagt sehe, ich denke mir immer, die Wahrheit kommt doch an den Tag." So hat er es freilich stets gehalten und der Lüge und Entstellung freie Bahn gelassen.

Der Vater war begreiflicherweise durch diese Aufklärung wenig befriedigt; er machte den Sohn aufmerksam auf Fehler der Mutter, bei denen eine gute Erziehung nicht denkbar sei[21], und daß sie ganz sicher nach der Verheirathung ihm zur Last fallen werde und es offenbar nur darauf angelegt habe. Freilich hatte auch Mozart sich schon überzeugen müssen daß die Mutter auch für sich Vortheil aus der Verheirathung ihrer Tochter zu ziehen suchte, allein er war entschlossen, nachdem er dies erkannt, sich ganz von ihr zurückzuziehen, sobald er Constanze heimgeführt habe[22]. Daß aber der Vater auch diese ungünstig

---

hat unter andern einmal zu mir gesagt: Sie sind nicht gescheid, wenn Sie heyrathen; Sie verdienen Geld genug, Sie können es schon — halten Sie sich eine Maitresse. Was hält Ihnen denn ab? das bissel D.... Religion? — Nun glauben Sie was Sie wollen" (22. Dec. 1781). — Man begreift Mozarts gränzenlose Wuth, wenn man liest daß Winter seine Constanze ein Luder genannt hatte!

21) Mozart schreibt dem Vater (10. April 1782): „Der Appendix ihre Mutter betreffend ist nur insoweit gegründet daß sie gern trinkt und zwar mehr — als eine Frau trinken sollte. Doch — besoffen habe ich sie noch nicht gesehen, das müßte ich lügen. Die Kinder trinken nichts als Wasser und obschon die Mutter sie fast zum Wein zwingen will, kann sie es doch nicht dazu bringen; da giebt es öfters den größten Streit deswegen. — Könnte man sich wohl so einen Streit von so einer Mutter vorstellen?"

22) „Wir beyde haben die Absichten der Mutter längst gemerkt",

zu beurtheilen fortfuhr schmerzte ihn tief. „Nur noch dieses" schreibt er ihm (30. Jan. 1782) — „denn ohne dieses könnte ich nicht ruhig schlafen — muthen Sie nur meiner lieben Constanze keine so schlechte Denkungsart zu, glauben Sie gewiß, daß ich sie mit solchen Gesinnungen ohnmöglich lieben könnte. — Liebster, bester Vater, ich wünsche nichts als daß wir bald zusammen kommen, denn Sie sie sehen und lieben — denn Sie lieben die guten Herzen — das weiß ich!" Gegen alle Einwendungen des Vaters blieb er dabei (9. Jan. 1782): „Ohne meine liebste Constanze kann ich nicht glücklich sein, und ohne Ihre Zufriedenheit darüber würde ich es nur zur Hälfte sein; machen Sie mich also ganz glücklich, mein liebster, bester Vater!"

Seiner Schwester vertraute er, so wie er ihr in allen Nöthen beizustehen suchte, was er und Constanze von den Launen der Mutter auszustehen hätten. Bis 9 Uhr Abends pflege er zu arbeiten, schreibt er ihr (13. Febr. 1782); „dann gehe ich zu meiner lieben Constanz, wo uns aber das Vergnügen uns zu sehen durch die bitteren Reden ihrer Mutter mehrentheils verbittert wird, welches ich meinem Vater im nächsten Brief erklären werde und daher rührt der Wunsch, daß ich sie sobald möglich befreyen und erretten möchte. Um halb elf oder elf Uhr komme ich nach Haus, das besteht von dem Schuß ihrer Mutter oder meinen Kräften ihn auszuhalten." Die Schwester suchte auch Constanze auf seinen Antrieb durch

---

schreibt er (30. Jan. 1782) „sie wird sich aber gewiß sehr betrügen. Denn sie wünschte uns (wenn wir verheyrathet seyn würden) bey sich auf dem Zimmer zu haben (denn sie hat Quartier zu vergeben) — daraus wird aber nichts, denn ich würde es niemalen thun und meine Constanze noch weniger. Au contraire, sie hat im Sinne sich bey ihrer Mutter sehr wenig sehen zu lassen und ich werde mein Möglichstes thun daß es gar nicht geschieht — wir kennen sie."

manche Aufmerksamkeiten zu gewinnen[23] und indem sie mit ihr in ein näheres Verhältniß trat[24] auch den Vater zu ihren

23) „Meiner lieben Schwester" schreibt Mozart (23. März 1782) „schicke ich zwei Hauben nach der neuesten Wiener Mode; beyde sind eine Arbeit von den Händen meiner lieben Constanze, sie empfiehlt sich Ihnen gehorsamst und küßt Ihnen die Hände und meine Schwester umarmt sie auf das Freundschaftlichste und bittet um Vergebung, wenn die Hauben nicht zum allerbesten ausgefallen sind, die Zeit war zu kurz." Zum Schluß heißt es: „Eben ist meine liebe Constanze über mich gekommen, ob sie sich nicht unterstehen dürfte meiner Schwester ein kleines Angedenken zu überschicken. Ich soll sie aber gleichwohl entschuldigen, sie seye ein armes Mädchen, habe nichts zum Besten und meine Schwester soll den guten Willen für das Werk ansehen. Das Kreuzel ist von keinem großen Werth, aber die Hauptmode in Wien. Das Herzl mit dem Pfeil ist aber dem Herzl mit dem Pfeil meiner Schwester mehr anpassend [I S. 141], und wird ihr also besser gefallen."

24) Seiner Schwester schreibt er (20. April 1782): „Meine liebe Constanze hat sich endlich die Courage genommen dem Triebe ihres guten Herzens zu folgen, nämlich Dir, meine liebe Schwester, zu schreiben. Willst Du sie (und in der That, ich wünsche es, um das Vergnügen darüber auf der Stirn dieses guten Geschöpfes zu lesen), willst Du sie also mit einer Antwort beehren, so bitte ich Dich Deinen Brief mir einzuschließen; ich schreibe es nur zur Fürsorge, damit Du weißt daß ihre Mutter und ihre Schwestern nichts wissen daß sie Dir geschrieben hat." Der Brief Constanzes an Marianen lautet so: „Wertheste und schätzbarste Freundin! Niemals würde ich so kühn gewesen seyn, mich so ganz grade meinem Triebe und Verlangen an Sie, wertheste Freundin, zu schreiben, zu überlassen, wenn nicht Dero Hr. Bruder mich versichert hätte, daß Sie mir diesen Schritt, welcher aus zu großer Begierde mich mit einer obschon unbekannten, doch durch den Namen Mozart mir sehr schätzbaren Person wenigstens schriftlich zu besprechen geschieht, nicht übel nehmen werden. Sollten Sie böse werden, wenn ich mich Ihnen zu sagen unterstehe, daß ich Sie, ohne die Ehre zu haben Sie von Person zu kennen, nur ganz allein als Schwester eines Ihrer so würdigen Bruders, überaus hochschätze und liebe, und es wage Sie um Ihre Freundschaft zu bitten? Ohne stolz zu seyn darf ich sagen daß ich sie halb verdiene, ganz werde ich mich sie zu verdienen streben, — darf ich Ihnen die meinige (welche ich Ihnen schon längst heimlich in meinem Herzen geschenkt habe) entgegen anbieten? o ja,

Gunsten zu stimmen. Beide waren daher sehr erfreuet als dieses Entgegenkommen freundlich aufgenommen wurde[25], obgleich die Ansichten des Vaters dadurch keine Veränderung erlitten. Namentlich wollte er von keinem Gedanken an Heirathen hören, ehe Wolfgang es zu einer sicheren Versorgung gebracht hätte, und mit dieser wollte es, wie wir bereits sahen, trotz aller Versuche und zeitweiliger Aussichten doch nicht glücken. „Wenn ich von unserem lieben Gott schriftlich haben könnte", schreibt er dem Vater (23. Jan. 1782) „daß ich gesund bleiben und nicht krank sein werde — o so wollt ich mein liebes treues Mädchen noch heute heyrathen." Drei Scolarinnen brachten monatlich 18 Ducaten ein; wenn nur noch eine dazu käme, machte es 102 Fl. 24 Kr., damit könne man mit einer Frau, „still und ruhig, wie wir zu leben wünschen", schon auskommen. Freilich, sollte er krank werden, würde er gar keine Einnahme haben; sonst könne er jährlich eine Oper schreiben, eine Akademie geben, Sachen stechen lassen oder auf Subscription herausgeben, aber das müßten nur Accidentien sein. „Doch" — schließt er „wenn es nicht geht, so muß es brechen —

---

ich hoffe es, und in dieser Hoffnung verharre ich, wertheste und schätzbarste Freundin, dero gehorsamste Dienerin und Freundin. Bitte meinen Handkuß an dero Herrn Papa!"

25) Wie wenig Constanze, so erfreuet sie war wenn Mozarts Vater ihr ein Compliment ausrichten ließ, sich demselben gegenüber frei und sicher fühlte, mag eine kurze Nachschrift zeigen, die sie einem seiner Briefe hinzufügte (25. Mai 1782): „So eben ist Ihr lieber Sohn zur Gräfin Thun gerufen worden und hat also die Zeit nicht seinem lieben Vater den Brief zu endigen, das ihm sehr leid ist. Er hat mir die Commission gegeben Ihnen es zu wissen zu machen, weil heut der Posttag ist, damit Sie nicht ohne Brief von ihm seyn. Das nächstemal wird er seinem lieben Vater schon das Mehrere schreiben, bitte also um Verzeyung daß ich schreibe das was Ihnen nicht so angenehm ist als das was Ihr Herr Sohn geschrieben hätte. Ich bin Ihre wahre Dienerin und Freundin C. W."

und ich wage es eher auf diese Art, als daß ich lange warten sollte. Mit mir kann es nicht schlechter, sondern es muß immer besser gehen. Warum ich aber nicht mehr lange warten kann ist nicht allein meinetwegen, sondern hauptsächlich ihrentwegen — ich muß sie sobald möglich erretten.“ Dem Vater war dies nicht so dringend, da er aber in dem Rechnen auf die Möglichkeiten einer unsicheren Zukunft den Beweis fand, daß Wolfgang noch immer nicht gelernt habe, was die Grundlage eines geordneten Haushaltes und die erste Pflicht eines gewissenhaften Hauswirths sei, so verweigerte er beharrlich seine Einwilligung zu einer übereilten Heirath.

War Mozarts Lage durch die Unzufriedenheit seines Vaters und die Launen von Constanzes Mutter schon schwierig genug, so machte ihm seine liebe Constanze selbst durch leidenschaftliche Heftigkeit auch noch mitunter das Leben schwer und setzte die Festigkeit seiner Neigung auf harte Proben. Folgender Brief, den er ihr zu schreiben gezwungen war (29. April 1782), ist ein sprechendes Zeugniß für seine Art zu empfinden und zu denken[26].

„Liebste, beste Freundin! Diesen Namen werden Sie mir ja doch erlauben daß ich Ihnen geben darf? So sehr werden Sie mich ja doch nicht hassen, daß ich nicht mehr Ihr Freund seyn darf und Sie nicht — mehr meine Freundin seyn werden? Und — wenn Sie es auch nicht mehr seyn wollen, so können Sie es mir doch nicht verbieten gut für Sie, meine Freundin, zu denken, wie ich es nun schon gewohnt bin. Ueberlegen Sie wohl was Sie heut zu mir gesagt haben. Sie haben mir (ohngeachtet allen meinen Bitten) dreimal den Korb gegeben und mir grade ins Gesicht gesagt, daß Sie

26) Der Brief ist mir von Al. Fuchs mitgetheilt.

mit mir nichts mehr zu thun haben wollten. Ich, dem es nicht so gleichgültig ist wie Ihnen, den geliebten Gegenstand zu verlieren, bin nicht so hitzig, unüberlegt und unvernünftig den Korb anzunehmen. Zu diesem Schritte liebe ich Sie zu sehr. Ich bitte Sie also noch einmal die Ursache dieses ganzen Verdrusses wohl zu überlegen und zu überdenken, welche war, daß ich mich darüber aufgehalten, daß Sie so unüberlegt waren Ihren Schwestern, NB in meiner Gegenwart zu sagen, daß Sie sich von einem Chapeau haben die Waden messen lassen[27]. Das thut kein Frauenzimmer, welches auf Ehre hält. Die Maxime in der Compagnie mitzumachen ist sehr gut. Dabey muß man aber viele Nebensachen beachten; ob es lauter gute Freunde und Bekannte sind? ob ich ein Kind oder schon ein Mädchen zum Heyrathen bin? besonders ob ich eine versprochene Braut bin? hauptsächlich aber, ob lauter Leute meines Gleichen oder Niedrigere als ich, besonders aber Vornehmere als ich dabey sind? — Wenn es sich wirklich die Baronin[28] selbst hat thun lassen, so ist es ganz was anderes, weil sie schon eine übertragene Frau (die ohnmöglich mehr weiter kann) ist — und überhaupt eine Liebhaberin von etcaetera ist. Ich hoffe nicht, liebste Freundin, daß Sie jemals so ein Leben führen wollten wie sie, wenn Sie auch nicht meine Frau seyn wollen. Wenn Sie schon dem Triebe mitzumachen — obwohl das Mitmachen einer Mannsperson nicht allezeit ansteht, desto weniger aber einem Frauenzimmer —, konnten Sie aber ohnmöglich widerstehen,

---

27) Es war das eine Aufgabe beim Pfänderspiel, die allerdings für den freieren und in mancher Hinsicht frivolen Ton des geselligen Verkehrs jener Zeit Zeugniß ablegt, aber mit dem Maaßstab der socialen Sitte und nicht der Sittlichkeit gemessen werden muß. Auch Züge dieser Art verlangen ein historisches Verständniß.

28) Die gleich näher zu erwähnende Baronin v. Waldstädten.

so hätten Sie in Gottes Namen das Band genommen und sich selbst die Waden gemessen (sowie es noch alle Frauenzimmer von Ehre in meiner Gegenwart in dergleichen Fällen gethan haben), und nicht von einem Chapeau (ich —, ich — würde es niemalen im Beyseyn Anderer gethan haben), desto weniger also von einem Fremden, der mich gar nichts angeht. — Doch das ist vorbey, und ein kleines Geständniß Ihrer dortmaligen, etwas unüberlegten Aufführung würde Alles wieder gut gemacht haben und — wenn Sie es nicht übel nehmen, liebste Freundin — noch gut machen. Daraus sehen Sie, wie sehr ich Sie liebe. Ich brause nicht auf wie Sie — ich denke — ich überlege und ich fühle. Fühlen Sie, haben Sie gefühlt, so weiß ich gewiß, daß ich heute noch ruhig werde sagen können: die Constanze ist die tugendhafte, ehrliebende, vernünftige und getreue Geliebte des rechtschaffnen und für Sie wohldenkenden Mozart."

Dergleichen Stürme gingen vorüber, aber die Lage Mozarts wurde immer unerträglicher, je mehr sein Verhältniß bekannt und besprochen wurde. Selbst der Kaiser, der für die kleinen Familienverhältnisse der Künstler die ihn interessirten warme Theilnahme fühlte [29], hatte schon als Mozart mit Clementi vor ihm spielte, sich äußerst gnädig über seine Heirath gegen ihn geäußert, worauf dieser für einen Augenblick Hoffnungen gründete, die freilich nicht in Erfüllung gingen [30].

29) Um ein recht bezeichnendes Beispiel zu wählen lese man Salieris Bericht, wie Joseph II ihm zu seiner Frau verhalf (Mosel, Salieri S. 57 ff.).

30) Auch später bewahrte er ihnen seine Theilnahme, wie z. B. folgende von der Wittwe später erzählte Anecdote beweist (A.M.Z. 1 S. 855). Auf einem Spaziergang den Mozart mit seiner Frau im Augarten machte, trieben sie mit einem Lieblingshund der Frau ihren Scherz, und diese sagte zu Mozart, er solle sie zum Spaß schlagen, der Hund werde dann garstig auf ihn zu fahren. Als er dieses that, trat grade der Kaiser aus

Als der glänzende Erfolg seiner Oper die Augen des Publicums auf ihn richtete, beschäftigte man sich auch mit seinem Verhältniß zu Constanze desto eifriger. „Wo kommt das her?“ schreibt er dem Vater ganz unglücklich (27. Juli 1782) „die meisten Leute glauben, wir sind schon verheyrathet — die Mutter wird darüber aufgebracht — und das arme Mädchen wird sammt meiner zu Tode gequält.“

In dieser Noth[31] nahm sich eine vornehme musikalische Gönnerin der Liebenden an. Die Baronin von Waldstädten geb. von Schefer[32], welche schon im Jahr 1766 als eine der ausgezeichnetsten Klavierspielerinnen gerühmt wird[33], gehörte zu den Damen, welche Mozart gleich bei seinem Auftreten in ihren Schutz nahmen, und da sie sich nach Frauenart für seine Herzensangelegenheiten nicht minder als für seine musikalischen Leistungen interessirte, so suchte sie sein Verhältniß zu Constanze auf alle Weise zu begünstigen. Um Constanze den Quälereien der Mutter zu entziehen und Mo-

---

seinem Sommerhause und sagte: „Ei, ei, erst drei Wochen verheirathet und schon Schläge!“ worauf ihm Mozart lachend den Zusammenhang erklärte. Joseph unterhielt sich dann mit ihm und erinnerte ihn an sein drolliges Benehmen, da er als Knabe in Wien bei Hofe gewesen war.

31) Als ein Zeugniß daß Mozart diese Prüfungszeit mit ernstem Sinn durchlebte mag hier angeführt werden was er etwas später seinem Vater schrieb (17. Aug. 1782), daß er schon seit geraumer Zeit mit Constanze zusammen die Messe gehört und gebeichtet habe; „und ich habe gefunden, daß ich niemalen so kräftig gebetet, so andächtig gebeichtet und communicirt hätte als an ihrer Seite, und so ging es ihr auch — mit einem Wort, wir sind für einander geschaffen und Gott, der Alles anordnet und folglich auch dieses also gefüget hat, wird uns nicht verlassen.“

32) Wenn Leop. Schefer in der Novelle „Mozart und seine Freundin“ (im Taschenbuch Orpheus, Wien 1841 S. 273 ff.) die Baronin Waldstädten im Sinne hatte, wie ich fast vermuthe, so hat er von der dichterischen Freiheit zu idealisiren im vollsten Maaße Gebrauch gemacht.

33) Hiller wöchentl. Nachr. I S. 100.

zart den Verkehr mit seiner Braut zu erleichtern nahm sie dieselbe mehrmals auf längere Zeit zu sich in ihr Haus[34]. Das war freilich nicht ohne Bedenken, denn die Baronin, welche mancherlei unglückliche Lebenserfahrungen gemacht hatte, suchte sich nach der in den höheren Ständen damals nicht grade seltenen frivolen Denkungsart dafür zu entschädigen und stand keineswegs im besten Ruf. Mozart wußte das, wie alle Welt in Wien es wußte, er hatte auch, wie wir so eben sahen, wohl Ursache, den Einfluß dieses Verkehrs zu fürchten; allein er war überzeugt, daß die Baronin es mit ihm und Constanze gut meinte, sie war seine einzige Zuflucht, so mußte er ihre Hülfe annehmen und fühlte sich ihr dankbar verpflichtet[35]. Die Mutter aber hatte wenigstens ein scheinbares Recht der Tochter diesen Umgang zu verbieten und sie suchte, als sie bemerkte daß ein längerer Aufenthalt

34) Sie wohnte in der Leopoldstadt No. 360.

35) Als sie später auch mit Mozarts Vater in Correspondenz trat — er mußte ihr ein Klavier besorgen u. dgl. m. — hielt Wolfgang es für Pflicht seinen Vater aufmerksam zu machen. „Sie werden mein letztes sammt Einschluß von der Baronin richtig erhalten haben" schreibt er (4. Jan. 1783). „Sie hat mir nicht gesagt was sie Ihnen geschrieben, sondern daß sie Sie um etwas die Musik betreffend gebeten habe, sie wird es mir aber gewiß, weil sie gesehen daß ich gar keinen Vorwitz darauf habe, sagen, sobald ich wieder herauskomme, denn sie hat immer großen Schuß. Ich habe aber von einer dritten Hand gehört daß sie einen Menschen für sich haben möchte, indem sie abreisen wird. Nun will ich Sie nur avertiren daß, wenn dieses wahr ist, Sie sich ein wenig in Acht nehmen möchten, weil sie veränderlich wie der Wind ist und glaublich — ungeachtet sie sich es einbildet — schwerlich von Wien wegkommen wird, denn sie reist schon — so lange ich die Ehre habe sie zu kennen." Auf nähere Nachfrage schrieb er dann (8. Jan. 1783), die Baronin suche einen Mann für sich, worunter viel verstanden sei; man spreche allerdings zweideutig von ihr, auch sei sie schwach — mehr wolle er nicht sagen, denn er habe zu viel Gnade von ihr genossen und müsse sie daher vertheidigen, oder wo er dies nicht könne wenigstens schweigen.

Constanzes bei der Baronin die Tochter ihrer Gewalt ganz entziehen sollte, dieselbe selbst mit Gewalt wieder in ihr Haus zurückzubringen [36].

Unter solchen Umständen mußte Mozart Alles daran setzen seine Constanze heimzuführen; er wurde nicht müde aufs dringendste die Einwilligung seines Vaters zu erbitten. „Liebster, bester Vater!" schreibt er (27. Juli 1782) „ich muß Sie bitten, um Alles in der Welt bitten, geben Sie mir Ihre Einwilligung daß ich meine liebe Constanze heyrathen kann. — Glauben Sie nicht daß es um das Heyrathen wegen allein ist, wegen diesem wollte ich gerne noch warten. Allein ich sehe, daß es meiner Ehre, der Ehre meines Mädchens

36) Einen vollen Einblick in diese traurigen Verhältnisse läßt uns ein Billet thun, das Mozart in wahrer Seelenangst an die Baronin richtete. Das Original — im Besitze des Hrn. Generalconsul Clauß in Leipzig — ist nicht datirt, gehört aber offenbar in diese Zeit und lautet: „Hochgeschätzbareste Frau Baronin! Meine Musicalien habe ich durch die Magd der Mde. Weber erhalten und habe müssen eine schriftliche Bescheinigung darüber geben. — Die Magd hat mir etwas anvertrauet, welches, wenn ich schon nicht glaube, daß es geschehen könnte, weil es eine Prostitution für die ganze Familie wäre, doch möglich wäre, wenn man die dumme Madam Weber kennt, und mich folglich doch in Sorge setzt. Die Sophie ist weinend hinausgekommen, — und da sie die Magd um die Ursach fragte, so sagt sie: Sage sie doch heimlich dem Mozart, daß er machen soll daß die Constanz nach Hause geht, denn — meine Mutter will sie absolument mit der Policei abholen lassen. — Darf denn hier die Policeiwache gleich in ein jedes Haus? — Vielleicht ist es auch nur ein Locknetz um sie nach Hause zu kriegen. — Wenn das aber geschehen könnte, so wüßte ich kein besser Mittel als die Constance morgen frühe — wenns seyn kann heute noch zu heyrathen. Denn dieser Schande möchte ich meine Geliebte nicht aussetzen — und meiner Frau kann das nicht geschehen. — Noch was; — der Thorwarth ist heute hinbestellt. — Ich bitte Ew. Gnaden um dero wohlmeinenden Rath — und uns armen Geschöpfen an die Hand zu gehen. — Ich bin immer zu Hause. — In größter Eile. Die Constance weiß noch von nichts. War Hr. v. Thorwarth bey Ew. Gnaden? ist es nöthig daß wir beyde heute nach Tisch zu ihm gehen?"

und Gesundheit und Gemüthszustande unumgänglich nothwendig ist. Mein Herz ist unruhig, mein Kopf verwirrt — wie kann man da was Gescheidtes denken und arbeiten?" Und wenige Tage später wiederholt er seine Bitte (31. Juli 1782): „Sie werden unterdessen meinen letzten Brief erhalten haben, und ich zweifle auch gar nicht, daß ich mit künftigem Briefe Ihre Einwilligung zu meiner Heyrath erhalten werde. Sie können gar nichts dagegen einzuwenden haben und haben es auch wirklich nicht, das zeigen mir Ihre Briefe; denn sie ist ein ehrliches, braves Mädchen, von guten Eltern und ich bin im Stande ihr Brod zu verschaffen, wir lieben uns und wollen uns — da ist also nichts aufzuschieben. Lieber sich seine Sache recht in Ordnung gebracht und einen ehrlichen Kerl gemacht! das wird Gott dann allezeit belohnen — ich will mir nichts vorzuwerfen haben!"

Aber der tief verstimmte Vater hielt noch jetzt mit der Einwilligung zurück[37]. Die Baronin Waldstädten hatte indessen — wie ihr dies gelang, wissen wir nicht — die verschiedenen Schwierigkeiten, welche der Heirath noch entgegenstanden, zu beseitigen gewußt[38], so daß die Hochzeit am

37) Wie tief diese Verstimmung war kann man daraus abnehmen, daß er selbst an dem Erfolg der Entführung nicht den gewöhnlichen, herzlichen Antheil nahm und daß Wolfgang sich über die Kälte beklagen mußte, mit welcher der Vater seine Nachrichten aufnahm. Dagegen machte dieser ihm Vorwürfe, daß er durch anmaßendes Wesen sich in Wien verhaßt mache. „Die ganze Welt behauptet", antwortet dieser (31. Juli 1782) „daß ich durch mein Großsprechen und Kritisiren die Professori von der Musik und auch andere Leute zu Feinden habe? Was für eine Welt? Vermuthlich die Salzburger Welt? Denn wer hier ist, der wird genug das Gegentheil davon sehen und hören, und das soll meine Antwort darauf seyn."

38) Aus dem Heirathsvertrag, welcher am 3. August abgeschlossen ist, er ist unter den Verlassenschaftsacten beim Magistrat in Wien deponirt und in der Beilage XIX vollständig mitgetheilt — geht hervor daß das

4. August gefeiert wurde[39], ehe noch die förmliche Zustimmung des Vaters, auf welche er zwei Posttage gewartet hatte, eingetroffen war. Indessen wurde Mozarts Zuversicht, daß sein Vater — den auch die Baronin günstig zu stimmen versuchte[40] —

Heirathsgut 500 fl., die Widerlage 1000 fl. betrug. Diese Summe herbeizuschaffen scheint die Baronin hülfreiche Hand geleistet zu haben; wenigstens bittet Mozart sie in einem Brief (15. Febr. 1783) um ihre Hülfe als der Darleiher zu einer Zeit, wo Mozart nicht einmal die Hälfte zahlen konnte, die Prolongation verweigerte und mit einer Klage drohte.

39) Ueber die Trauung hatte Al. Fuchs sich das nachfolgende Document verschafft.

„Ich Endesgefertigter bezeuge hiemit aus dem Trauungs-Protocolle der Pfarre St. Stephan vom Jahre 1782 Fol. 270, daß der wohledle Herr Wolfgang Amade Mozart, ein Kapellmeister, ledig, von Salzburg gebürtig, des Hrn. Leopold Mozart, Kapellmeisters allda, und der Frau Maria Anna geborene Bertl sel. ehelicher Sohn (wohnt dermalen 12 Tage auf der hohen Brücke No. 387, vorher 5 Monate am Graben und vor diesem 1 Jahr unter den Tuchlauben beim Auge Gottes, übrigens 16 Monate hier nach Zeugniß des Vormundes und Beystandes der Braut) mit der wohledlen J. Constanzia Weber von Zell in U. Oe. gebürtig, des Hrn. Fridolin Weber k. k. Hofmusicus sel. und der Frau Cäcilia geb. Stamin ehelichen Tochter (wohnt 2 Jahre am Peter beim Auge Gottes No. 577, nach Zeugniß des Vormundes und Beystandes) über erhaltenen Dispens von den drei Kirchenaufgeboten gegen Ablegung des vorgeschriebenen Eides von dem wohlerwürdigen Herrn Ferdinand Wolff, Priester der Fürsterzbischöflichen Cur bei St. Stephan, in Gegenwart der Tit. Herren: Johann Thorwarth k. k. Hofdirections-Revisors und Johann Cetto von Cronsdorff, k. k. u. oe. Regierungsrathes, als Beyständе der Braut und des Hrn. Franz Gilofsky, Medicinae Doctoris, als Beystandes des Bräutigams den vierten August im Jahre Ein Tausend Sieben Hundert Achtzig Zwey (den 4ten August 1782) in hiesiger Pfarre nach christkatholischem Gebrauche ehelich getrauet worden sey."

„Wien Hauptfarre St. Stephan 13. Juli 1847. Vinc. Barfuß f. e. Consistorial-Rath, Cur- und Chormeister."

40) Leop. Mozart schreibt der Baronin (13. Sept. 1782): „Daß seine Frau aus der Weberischen Art schlägt ist mir herzlich lieb, sonst

nicht länger seine Einwilligung zurückhalten werde, nicht getäuscht; am Tage nach der Hochzeit kamen die ersehnten

würde er unglücklich seyn; Ew. Gnaden versichern mich, daß sie eine gute Person ist, und das ist mir genug." Der Brief — im Besitze des Hrn. Hippius in Reval und nach dem Inland 1856 N. 7 abgedruckt in den Hamb. litter. u. krit. Blättern 1856 N. 72 S. 563 f. — ist charakteristisch genug um ihn hier der Hauptsache nach mitzutheilen. Er schreibt: „Ew. Hochgeboren kann ich ohnmöglich das Vergnügen beschreiben, welches mich ganz erfüllte, als ich Dero für mich so sehr schmeichelhaftes Schreiben durchlas. In dem nämlichen Augenblicke hatte ich Wielands Sympathien vor Auge und es ist ganz ohnstreitig wahr, daß manche Menschen mit der nämlichen höheren Denkungsart beseligt sind, und ohnbewußt in einer geheimen geistigen Verbindung stehen, ohne sich jemals weder gesehen noch gesprochen zu haben. Musik, und vernünftige Bücher sind Ew. Hochgeboren Gegenstand und Unterhaltung. Dieses ist auch dasjenige was mich unterhält. Ew. freyherrl. Gnaden haben sich von großen Gesellschaften entfernt: und ich lasse mich durch viele Monate nicht am Hofe sehen und nur dann, wenn ich muß; lebe mit meiner Tochter im Stillen; habe einige Freunde die mich besuchen, — Lesen, Musik und ein Spatziergang macht unsere Unterhaltung aus, und bey schlechtem Wetter ein sehr niedriges Taroc- oder Tresette-Spiel, auch zu Zeit Schachspiel. Endlich glauben Ew. Gnaden durch Leiden so sehr verstimmt zu seyn und wollen durch Laune niemand beschwerlich fallen. Ich hingegen habe durch ohnverdiente Verfolgungen so Vieles gelitten, den Neid, die Falschheit, den Betrug, die Bosheit und alle dergleichen schöne Eigenschaften so kennen gelernt, daß ich große Gesellschaften vermeide, um nicht ganz verstimmt zu werden, und mein bischen gute Laune noch zu erhalten. Es ist demnach eine natürliche Folge, daß ich nichts sehnlicheres wünsche, als die Gnade zu haben, Ew. Hochgeboren sprechen zu können, da ich gewiß weiß daß Ew. Gnaden Denkungsart mit der meinigen vollkommen übereinstimmt und wir so ziemlich etwas nach Herzenswunsch zusammen schwatzen würden. Es ist für mich gar zu schmeichelhaft, daß Ew. Hochgeboren mich Ihrer unschätzbaren Freundschaft und ohnverdienten Achtung würdig schätzen: und da kein Mittel sehe solche zu verdienen — in der That zu verdienen; so wünsche ich mir wenigstens die schicklichen Worte zu finden, die meine hochachtungsvollen Empfindungen, die ich gegen eine so verdienstvolle Dame hege, erklärten, ohne in das Lächerliche, oder gar in das Ohnanständige zu verfallen. Ew. Hochgeboren sind so gnädig mir Dero Behausung anzutragen,

Briefe des Vaters[41] und der Schwester an, auf welche er ganz glücklich antwortet (7. Aug. 1782): „Ich küsse Ihnen die Hände und danke Ihnen mit aller Zärtlichkeit, die immer ein Sohn für seinen Vater fühlte, für die mir gütigst zugetheilte Einwilligung und väterlichen Segen. — Mein liebes Weib wird nächsten Posttag ihren liebsten, besten Schwiegerpapa um seinen väterlichen Segen, und ihre geliebte Schwägerin um die fernere Fortdauer ihrer werthesten Freundschaft bitten. — Bey der Copulation war kein Mensch, als die

---

im Falle ich etwa nach Wien kommen sollte. Ich bin in der That ganz betroffen! Es würde Verwegenheit seyn mich dieser so gnädigen Einladung zu bedienen; aber mein erster Weg in Wien würde ganz gewiß seyn Ew. Freyh. Gnaden die Hände zu küssen; wer kann das wissen? Vielleicht bin ich noch so glücklich! — Sorgen Ew. Hochgeboren nur für Ihre Ruhe und Gesundheit! Es schmerzt mich in der Seele, da ich las, Ew. Gnaden hätten durch vielen Gram und Schmerz Ruhe und Gesundheit verloren. Der gütige Gott erhalte Sie! ich bin äußerst gerührt! — Meine Tochter küßt Ew. Hochgeboren die Hände und ist mit mir betrübt, daß wir so weit von Wien entfernt sind. Unterdessen tröste ich mich mit der Hoffnung, daß nicht Berge und Thäler, aber wohl die Menschen zusammenkommen können —, daß Ew. Gnaden mich noch Ihrer Gnade und Achtung würdigen werden, daß ich wenigstens durch meinen Sohn von dem erwünschten Wohlseyn und Zufriedenheit einer so menschenfreundlichen Dame auch in Zukunft immer Nachricht haben werde."

41) Er gab nun allerdings seine Einwilligung, allein er machte Wolfgang darauf aufmerksam, wie er nun nicht mehr erwarten könne daß dieser beitragen werde ihn aus der ungünstigen Lage zu befreien, in die er sich nur um dem Sohn fortzuhelfen gesetzt habe; dieser möge nun auch nicht darauf rechnen von dem Vater jetzt oder künftig noch etwas zu erhalten und von diesen Umständen auch seine Braut in Kenntniß setzen. Darauf antwortet Mozart (7. Aug. 1782): „Meine liebe Constanze, nunmehro (Gott sey Dank) meine wirkliche Frau, wußte meine Umstände und Alles, was ich von Ihnen zu erwarten habe, schon lange von mir. Ihre Freundschaft aber und Liebe zu mir war so groß, daß sie gern mit größten Freuden ihr ganzes künftiges Leben meinem Schicksale aufopferte."

Mutter und jüngste Schwester; Hr. von Thorwart als Vormund und Beystand von Beyden, Hr. Landrath von Cetto, Beystand der Braut, und der Gilowsky[42] als mein Beystand. Als wir zusammen verbunden wurden, fing sowohl meine Frau als ich an zu weinen; davon wurden Alle, sogar der Priester gerührt, und Alle weinten, da sie Zeugen unserer gerührten Herzen waren. Unser ganzes Hochzeitsfestin bestand aus einem Souper, welches uns die Frau Baronin von Waldstädten gab, — welches in der That mehr fürstlich als baronisch war[43]. Nun freuet sich meine liebe Constanze noch hundertmal mehr, nach Salzburg zu reisen, und ich wette, ich wette, Sie werden sich meines Glückes erfreuen, wenn Sie sie werden kennen gelernt haben, wenn anders in Ihren Augen, so wie in den meinigen, ein gutdenkendes, rechtschaffenes, tugendhaftes und gefälliges Weib ein Glück für ihren Mann ist."

Das war Mozarts Bräutigamsstand, das war seine Entführung aus dem Auge Gottes, wie er unter Freunden im

---

42) Dieser Gilowsky — der Windmacher, wie ihn Mozart einmal nennt — ist ein Bruder der Gilofsky-Catherl, die wir schon kennen (II S. 18. 445). Er hatte sich veranlaßt gesehen in Wolfgangs Liebesangelegenheit dem Vater begütigend zu schreiben, der ihm aber auf seinen „sauberen dummen Brief" so geantwortet hatte daß er sich bei dem Besuche Leopolds in Wien im Jahr 1785 gar nicht vor ihm sehen ließ, wie dieser seiner Tochter schreibt (8. April 1785). Er wußte dem gutmüthigen Mozart ein Darlehen von 300 fl. abzuschwatzen, das in den Verlassenschaftsacten unter den „verloren sein sollenden Schulden" aufgeführt ist.

43) Während des Soupers wurde er mit einer „sechzehnstimmigen Harmonie" von seiner Composition überrascht. Ich weiß nicht welche damit gemeint sei, denn die große Serenade (II S. 490 ff.), an welche man zunächst denken möchte, ist nur dreizehnstimmig und es ist nicht bekannt daß Mozart mehrere Instrumente zugesetzt habe; eine achtstimmige doppelt besetzte Harmoniemusik hätte er schwerlich sechzehnstimmig genannt.

Scherz die Heimführung seiner Constanze nannte[44]. Wahrlich die heitere Zufriedenheit und das ruhige Glück, welches unter glücklichen Verhältnissen die Sicherheit erwiederter Liebe Brautleuten gewährt, hat ihm diese Zeit nicht gebracht, aber sie bot ihm reiche Gelegenheit nicht allein die Freiheit seines künstlerischen Schaffens zu bewähren, sondern auch sich selbst und dem was er für wahr und recht erkannt hatte trotz allen Schwierigkeiten und Widerwärtigkeiten, die ihn von außen und innen bedrängten, unverbrüchliche Treue zu halten. Wir sehen ihn unberührt von der Gemeinheit, aus deren Atmosphäre er seine Constanze zu retten entschlossen war, unbeirrt durch die Uebereilung und Heftigkeit der Geliebten, ungebeugt durch das harte und oft ungerecht verletzende Urtheil seines Vaters die Festigkeit seiner Ueberzeugung und seines Willens, aber nicht minder auch die wohlwollende Schonung, die liebenswürdige Humanität eines lebhaft aber zart empfindenden Gemüthes bewahren. Es ist für die innere Entwickelung eines Menschen, mithin auch für seine Beurtheilung nicht gleichgültig, ob er auf ebener Lebensbahn leicht und mühelos alles das erlangt, worauf das Glück des inneren und äußeren Lebens beruht, oder ob er sich die Bedingungen seiner Existenz im schweren Kampf unter Sorgen und Mühen erringen muß. Wir dürfen daher auch unsern Blick von den schweren Erfahrungen und harten Prüfungen, mit welchen das Leben den großen Künstler und edlen Menschen heimsuchte, nicht abwenden: auch durch sie ist er geworden was er war[45].

44) Das Haus, in welchem Mad. Weber am Petersplatz (N. 574 neben dem Polizeigebäude) wohnte, hieß „zum Auge Gottes" (S. 20).

45) Der ausführlichen und authentisch begründeten Darstellung von Mozarts früherem Liebesverhältniß zu Aloysia und seiner Verheirathung mit Constanze Weber gegenüber ergiebt sich leicht was von einer Erzählung

5.

Der Abbé Maxim. Stadler, ein treuer Freund und Verehrer Mozarts erzählte gern und nicht ohne Rührung, wie er

---

zu halten sei, welche Rochlitz in einem handschriftlich erhaltenen Vortrag über diese Verhältnisse mittheilt, der mir aus seinem Nachlaß zur Benutzung übergeben worden ist.

Er berichtet, daß Mozart als er zur Aufführung des Idomeneo nach München gekommen sei, sich in die nachmalige Mad. Lange verliebt habe; ihr Vater aber, der wirklicher bayerscher Hofrath und ein auch sonst angesehener Mann gewesen sei, habe verlangt daß er eine feste Anstellung haben müsse, ehe er sie heirathen dürfe. Darauf habe Mozart in Salzburg in kurzer Zeit eine große Litanei geschrieben und dem Churfürsten Karl Theodor das Manuscript gewidmet um die voraussichtlich bald erledigte Kapellmeisterstelle am Dom zu erhalten; allein die Erledigung habe sich verzögert und eine neue Stelle zu schaffen seien keine Mittel dagewesen. Da sei Mozart, der erfahren habe daß Joseph II ihn hochschätze, nach Wien gegangen, habe auch Zutritt und gnädige Aufnahme beim Kaiser gefunden, der ihn öfters Abends habe zu sich rufen und namentlich mit Clementi stundenlang wechselsweise spielen lassen. Clementi habe Rochlitz selbst später gesagt: „In aufgeschriebenen Stücken spielte ich selbst mehr als Mozart und ruhiger, aber in der freien Phantasie erkannte ich seine Ueberlegenheit dermaßen, daß ich das öftere Verlangen des Kaisers standhaft verweigerte." Um Mozart in Wien zu halten habe der Kaiser ihm nun eine Titularkapellmeisterstelle mit 800 fl. Gehalt und der Aussicht auf eine angemessene Vacanz verliehen. Mozart sei darauf freudig nach München geeilt, habe aber dort erfahren daß seine Braut so eben mit einem hübschen Opernsänger davongegangen sei und die ganze Familie in der größten Bestürzung gefunden. Da habe er, um der Familie große Beschämung zu ersparen und die Meinung des Publicums irrezuleiten, durch ein Gemisch von großmüthigem Enthusiasmus und grausamem Spiel seiner Künstlerphantasie getäuscht, sich entschlossen die ältere, von ihm nicht geliebte, Tochter zu heirathen und ausdrücklich eine möglichst solenne Hochzeitsfeier gewünscht. Auch in Wien sei dann Mozart als glücklicher Ehemann aufgetreten — sei es, daß ihm damals so ums Herz war oder daß er sich selbst zu täuschen suchte —, und habe die treue Geliebte in der Oper nach seiner Frau Constanze getauft.

der Sitte gemäß am Morgen nach der Hochzeit in die Wohnung der Neuvermählten gegangen sei um ihnen seinen Glückwunsch zu bringen. Auf sein wiederholtes Klopfen und Klingeln sei Niemand gekommen, er habe aber die Thür offen gefunden und sei ungestört durch mehrere Zimmer gewandert bis er zuletzt unvermuthet ins Schlafzimmer gelangt sei, wo er das junge Paar im festen Schlaf überrascht habe. Mozart sei erwacht, habe lachend seinen Glückwunsch entgegengenommen und ihn zum Frühstück eingeladen; weil aber das Dienstmädchen noch nicht eingetreten sei, so habe Constanze in ihrem Hochzeitskleide selbst in der Küche Feuer angemacht und den Kaffe bereitet, den sie in der heitersten Stimmung miteinander getrunken hätten. Diesem Beginn ihrer Haushaltung entsprach die Fortsetzung; Beschränktheit der Mittel,

---

Daß diese Erzählung, die in allen Punkten so falsch als möglich ist, aus halben Reminiscenzen combinirt sei um für gewisse Traditionen aus Mozarts späterer Lebenszeit eine psychologische Motivirung zu gewinnen ist einleuchtend, und man wird die wohlwollende Tendenz so manchen novellistischen Darstellungen gegenüber, in denen Mozart geflissentlich als liederliches Genie geschildert wird, gern anerkennen: der Wahrheit und der Geschichte gegenüber kann die idealistische Phantasmagorie so wenig zu Recht bestehen als die gemeine. Vollkommen unbegreiflich aber ist es, wenn Rochlitz versichert, Mozart habe dieses alles, so wie er es berichtet, in einer Gesellschaft bei Doles bis spät in die Nacht hinein mit großer Lebhaftigkeit erzählt, so daß Rochlitz tief ergriffen in derselben Nacht zu Hause sich alles aufgeschrieben habe; nur aus Rücksicht auf manche noch lebende Betheiligte sei es von ihm später nicht veröffentlicht. Darauf hingedeutet hat er doch einmal (A. M. Z. I S. 54) und Nissen hat die irrige Angabe stillschweigend (S. 435 f. vgl. II S. 447 f.) und ausdrücklich (S. 464) berichtigt; allein um einem möglichen späteren Mißbrauch einer scheinbar so sicher begründeten Darstellung vorzubeugen habe ich mich der peinlichen Pflicht nicht entzogen den wesentlichen Inhalt dieses wunderlichen Actenstückes hier mitzutheilen, wo es seine stillschweigende Widerlegung gefunden hat.

die wohl gar zum Mangel wurde, konnte so wenig eine gewisse Sorglosigkeit in der Behandlung des Hauswesens als die Heiterkeit der Stimmung entfernen.

Mit wie herzlicher und aufrichtiger Liebe Mozart seiner Frau zugethan war, tritt deutlich genug aus allem was bisher berichtet worden ist hervor; es war in Wien bekannt und besprochen, wie sehr Mozart seine Frau liebte. Im Jahr 1785, als von dem unglücklichen Verhältniß des Langeschen Ehepaars sogar in den Blättern die Rede war, begegnete einst Kaiser Joseph Constanze Mozart und sagte ihr, nachdem er über die traurige Lage ihrer Schwester sich geäußert hatte: „Was für ein Unterschied ists, einen braven Mann zu haben!“[1] Diese Zuneigung spricht sich in vielen liebenswürdigen Zügen und aufs lebhafteste in den Briefen aus, welche Mozart in den letzten Jahren auf der Reise an seine Frau richtete, deren „umständliche Erwähnung zu seiner Ehre“ sie selbst sich ausdrücklich erbat. „Diese seine nachlässig d. h. unstudirt aber gut geschriebenen Briefe“ schreibt sie oder vielmehr in ihrem Namen Nissen an Härtel (29. Sept. 1799) „sind ohne Zweifel der beste Maaßstab seiner Denkungsart, seiner Eigenthümlichkeit und seiner Bildung. Ganz vorzüglich charakteristisch ist seine seltene Liebe zu mir [„seine übergroße Zärtlichkeit für mich“ heißt es in einem anderen Briefe], die alle seine Briefe athmen — nicht wahr, die in seinem letzten Lebensjahre sind ebenso zärtlich als die er im ersten Jahr unserer Verheirathung

1) Mozart selbst schrieb dies seinem Vater, der es seiner Tochter mittheilt (17. Sept. 1785). Der Tenorist Kelly, den wir als Mozarts Freund noch näher kennen lernen werden, erzählt von einer musikalischen Gesellschaft, in welcher er Mozart zuerst sah (Reminisc. I p. 225): I had the pleasure to be placed at table between Mozart and his wife, Madame Constance Weber, a German lady of whom he was passionately fond.

geschrieben haben muß?"[2] Wenn man eine Aeußerung Nissens (S. 415) daß Constanze „vielleicht mehr für sein Talent als für seine Person fühlte" mit dem oben angeführten Brief Mozarts an seine Braut[3] zusammenhält, könnte man vielleicht vermuthen daß sie seine Liebe nicht in gleichem Maaße erwiedert habe; allein wie es sich hiemit auch verhalten habe, aus Allem was wir erfahren geht hervor daß sie Mozart eine liebevolle, sorgende Gattin war, und daß beide in ihrer Ehe ein wahres Glück fanden[4].

Constanze hatte, wie Mozart als Bräutigam schrieb, „keinen Witz, aber gesunden Menschenverstand genug um ihre Pflichten als Frau und Mutter zu erfüllen." In der That kann man auch aus Briefen und Andeutungen von Zeitgenossen abnehmen[5], daß sie weder hervorstechende Anlagen

---

2) Was ich von diesen Briefen habe erlangen können, zum Theil in Abschriften bei Al. Fuchs, ist in Beil. XIX mitgetheilt.

3) Daß er auch später wohl noch über Unvorsichtigkeit in ihrem Benehmen zu klagen hatte, geht aus einer Aeußerung in einem Briefe (Beil. XIX, 3) hervor: „5to bitte ich Dich nicht allein auf Deine und meine Ehre in Deinem Betragen Rücksicht zu nehmen, sondern auch auf den Schein. Seye nicht böse auf diese Bitte. Du mußt mich eben deshalb noch mehr lieben, weil ich auf Ehre halte."

4) Der brave Niemtschek, der beide kannte, sagt hierüber (S. 63 f.): „In seiner Ehe mit Constanze Weber lebte Mozart vergnügt. Er fand an ihr ein gutes, liebevolles Weib, die sich an seine Gemüthsart vortrefflich anzuschmiegen wußte und dadurch sein ganzes Zutrauen und eine Gewalt über ihn gewann, welche sie nur dazu anwendete ihn oft von Uebereilungen abzuhalten. Er liebte sie wahrhaft, vertraute ihr Alles, selbst seine kleinen Sünden — und sie vergalt es ihm mit Zärtlichkeit und treuer Sorgfalt. Wien war Zeuge dieser Behandlung und die Wittwe denkt nie ohne Rührung an die Tage ihrer Ehe."

5) Ich kann es nicht unternehmen eine eingehende Charakteristik von Mozarts Frau zu geben, da mir zu wenig bestimmte Anhaltspunkte gegeben sind, auch in den Mittheilungen glaubwürdiger Personen, welche sie selbst gekannt haben. Denn diese haben sie erst in ihren späteren Jahren ge-

noch was wir heute Bildung nennen in einem Maaße besaß um Mozart ebenbürtig zu sein, ihn durch ihren geistigen Einfluß zu fördern und zu heben, ja vielleicht nicht einmal genug um ihn in seiner wahren Bedeutung ganz zu verstehen und zu würdigen. Sie hatte, wie die ganze Webersche Familie, musikalisches Talent, das nicht ohne Ausbildung geblieben war, wenn sie es auch nicht zu außerordentlichen Leistun-

---

kannt, und offenbar hatte der Ruhm Mozarts, der erst nach dem Tode desselben die Wittwe über seine Größe völlig aufklärte, und die Erinnerung an die gedrückte Lage, in welcher sie bei seinen Lebzeiten mit ihm hatte leben müssen, einen Widerstreit in ihren Vorstellungen hervorgerufen, den sie nicht ganz zu beherrschen vermochte. Ein ungemessener Stolz auf die Künstlergröße ihres Mannes begegnete sich mit einer herben Bitterkeit über seine Unfähigkeit seiner Familie eine sorgenfreie Existenz zu verschaffen, und während sie seine Liebe zu ihr aufrichtig anerkannte, war sie wiederum nicht abgeneigt ihm, und ihm ganz allein die volle Schuld ihrer damaligen schlechten Situation beizumessen. Dazu mochte wohl die Eigenthümlichkeit ihres zweiten Mannes, des Etatsraths Nissen etwas beitragen. Denn dieser war ein Geschäftsmann von pünktlicher, ja peinlicher Genauigkeit, der seine Freude selbst an dem Mechanischen der Geschäftsführung, am Ordnen und Abschreiben von Papieren fand, sogar solcher, die ihn ihrem Inhalt nach nicht interessirten; so hat er nicht allein das Material zu der Biographie Mozarts zusammengebracht, sondern auch die Papiere und Briefe Zoegas gesammelt und abgeschrieben, welche Welcker für seine schöne Biographie (I S. V f.) benutzte. Bei seinem ehrenwerthen und braven Charakter hatte Constanze das volle Recht es dankbar zu erkennen, daß er ihr in ihrer hülflosen Lage beistand und ihr eine sorgenlose Existenz bereitete, und man kann es begreiflich finden, wenn Mozarts Andenken nach dieser Seite hin bei ihr in Schatten trat, während Nissen ihrem Stolz auf dessen Ruhm nicht gefährlich werden konnte. Allerdings begegnet man wohl der Vorstellung, als sei Constanze in ihrer Ehe mit Mozart die stille Dulderin gewesen, die unter dem Leichtsinn des genialen Künstlers, der im Leben leider stets ein Kind geblieben sei, nur zu leiden gehabt habe. Wenn ich nun diese gleich als unberechtigt zurückweisen muß, so bin ich darum doch weit davon entfernt etwa die Sache umzukehren und Constanze als den schuldtragenden Theil zu betrachten.

gen gebracht hatte. Sie spielte Klavier — im Mozarteum zu Salzburg findet sich der Anfang einer Sonata à 2 Cembali, welche unvollendet geblieben ist, mit der Ueberschrift Per la Signora Constanza Weber — ah![6] — und sang, obgleich ihre Stimme nicht so bedeutend war wie die ihrer Schwestern Aloysia und Josepha, recht gut, namentlich sicher vom Blatt, so daß Mozart mit ihr seine Compositionen zu versuchen pflegte[7]. Nicht allein bei den kleinen, zum Theil scherzhaften, Gesangsachen, welche er für ihre geselligen Kreise schrieb, pflegte sie die Sopranstimme zu übernehmen[8], sondern sie sang auch bei dem Besuch zu Salzburg die Sopransoli der Messe in C-moll, von der nachher die Rede sein wird[9]. Daß sie auch

---

6) In dem handschriftlichen Verzeichniß André's findet sich unter den unvollendeten Compositionen eine Sonate für Pianoforte und Violine in C-dur, an welcher nur die letzten Takte des letzten Satzes fehlen, aus dem Jahr 1782 mit der Ueberschrift: Sonate Première. Par moi W. A. Mozart pour ma très chère épouse; in einem Brief an Härtel (25. Febr. 1799) erwähnt die Wittwe eines Marsches für Klavier, der mit dem aus Idomeneo eine gewisse Aehnlichkeit habe, aber davon verschieden sei, den ihr Mann für sie componirt habe.

7) Mozart schrieb für sie Solfeggien, welche die Ueberschriften: per la mia cara Costanza und per la mia cara consorte tragen (André Verz. 101).

8) Dahin gehört das bekannte Bandelterzett, das mit andern ähnlichen Compositionen noch zu besprechen ist; einen vierstimmigen Pendant dazu „Caro mio, Druck und Schluck" für Mozart, seine Frau und zwei Freunde componirt, meines Wissens nicht gedruckt, erwähnt die Wittwe in einem Brief an Härtel (25. Mai 1799).

9) Diese Soli verlangen eine bedeutende Sängerin. In einem Brief der Wittwe an Härtel (25. Febr. 1799) ist eine Arie angeführt: In te spero o sposo amato (aus Metastasios Demofoonte I sc. 2) als componirt per la cara mia consorte. Wenn dies dieselbe ist, deren Anfang im Entwurf sich bei Nissen (Anhang S. 28) als Facsimile mitgetheilt findet, so muß Constanze eine Höhe und Volubilität der Stimme gehabt haben, welche an ihre Schwester Aloysia erinnert.

sonst musikalische Bildung und Sinn für ernste Musik hatte läßt sich aus ihrer Vorliebe für Fugen schließen, von der Mozart seiner Schwester schreibt (20. April 1782), als er ihr ein für sie componirtes Praeludium nebst Fuge schickte[10]: „Die Ursache daß diese Fuge auf die Welt gekommen ist wirklich meine liebe Constanze. Baron van Swieten, zu dem ich alle Sonntage gehe, hat mir alle Werke des Händel und Sebastian Bach (nachdem ich sie ihm durchgespielt) nach Hause gegeben. Als die Constanze die Fugen hörte, ward sie ganz verliebt darein; sie will nichts als Fugen hören, besonders aber (in diesem Fache) nichts als Händel und Bach. Weil sie mich nun öfters aus dem Kopf Fugen spielen gehört hat, so fragte sie mich, ob ich noch keine aufgeschrieben hätte? — und als ich ihr nein sagte, so zankte sie mich recht sehr, daß ich eben das Künstlichste und Schönste in der Musik nicht schreiben wollte, und gab mit Bitten nicht nach, bis ich ihr eine Fuge aufsetzte und so ward sie"[11]. Sie brachte also Sinn und Verständniß für Musik mit, wie Mozart sie von einer Frau verlangen mußte, mit der er glücklich sein sollte. Ob er mit einer ganz unmusikalischen Frau hätte leben können ist sehr zu bezweifeln, allein seine Productionskraft war

10) „Hier schicke ich Dir" schreibt er „ein praeludio und eine dreystimmige Fuge. Das ist eben die Ursache, warum ich Dir nicht gleich geantwortet, weil ich — wegen des mühsamen kleinen Notenschreibens nicht eher habe fertig werden können. Es ist ungeschickt geschrieben; das Praeludio gehört vorher, dann folgt die Fuge darauf. Die Ursache aber war, weil ich die Fuge schon gemacht hatte und sie, unterdessen daß ich das Praeludium ausdachte, aufgeschrieben. Ich wünsche nur, daß Du es lesen kannst, weil es gar so klein geschrieben ist, und dann daß es Dir gefallen möge; ein andermal werde Dir schon etwas besseres für das Clavier schicken."

11) Diese Fuge ist soviel ich weiß nicht bekannt geworden, so wenig als das Praeludium, dessen Anfangstakte

von der Art, daß sie keiner Steigerung und Anregung durch den Einfluß einer geistig erregten und erregenden Frau bedurfte; vielmehr war es gewiß wohlthätig für ihn, wenn er im häuslichen Verkehr ein theilnehmendes Verständniß fand, das eher mildernd als treibend einwirkte. Freundlich und gefällig ertrug sie seine Zerstreutheit, wenn er musikalischen Gedanken nachhing, und gab gern manchen kleinen Launen nach, die bei Mozart gewöhnlich nicht aus Verstimmung hervorgingen. Wenn er mit dem Aufschreiben seiner Compositionen beschäftigt war, störte ihn Geräusch und Unterhaltung um ihn her nicht nur nicht, sondern es war ihm angenehm bei dieser Arbeit, die seine schöpferische Kraft nicht mehr lebhaft in Anspruch nahm, seine Aufmerksamkeit nach einer anderen Seite soweit beschäftigen zu lassen, daß seine Productivität gewissermaßen in Schach gehalten wurde. Dann setzte sich seine Frau zu ihm und erzählte ihm Mährchen und Kindergeschichten, über die er, während er fortarbeitete, herzlich lachen konnte, und je possenhafter sie waren, desto mehr ergötzten sie ihn[12]. Als in der Nacht vor der Aufführung des Don Giovanni noch die Ouverture niederzuschreiben war, bat er seine Frau bei ihm zu bleiben und ihn munter zu halten, und sie that es, indem sie ihm Mährchen von Aladins



ich in André's handschriftlichem Verzeichniß (Abschriften XV) mit der Bemerkung finde, daß Mozarts Schwester nach Nissens Versicherung im Jahr 1826 das Original besaß, welches Mozart ihr 1782 von Wien geschickt habe.

12) Nissen S. 689.

Wunderlampe, vom Aschenputtel u. dgl. erzählte, über die er bis zu Thränen lachte[13]. So war sie auch stets bereit ihm bei Tisch das Fleisch zu zerschneiden, was ihm lästig war, weil er sich in der Zerstreutheit zu beschädigen fürchtete[14]; eine Wunderlichkeit, die auch wohl zum Beweise gebraucht ist, daß Mozart im Leben doch so ganz und gar ein Kind geblieben sei.

Eine schwere Prüfung legte ihm die Kränklichkeit seiner Frau auf, deren Gesundheit durch häufige, zum Theil schwere Wochenbetten angegriffen war, so daß sie oft leidend war[15], und namentlich im Jahr 1789 lange sehr gefährlich krank daniederlag[16]. Mit der größten Sorgfalt bot er nicht nur Alles auf was irgend zu ihrer Erleichterung geschehen konnte, so schwer ihn die dadurch verursachten Kosten auch drückten, sondern war auch selbst auf das zärtlichste um ihre Pflege bemüht. Er ritt zu Zeiten Morgens früh um 5 Uhr spazieren, aber, wenn die Frau krank oder schwanger war, nie ohne ein Papier in Form eines Receptes vor dem Bett seiner Frau

13) A. M. Z. I S. 290.

14) Schlichtegrolls Nekrolog; vgl. Zelter Briefw. mit Göthe VI S. 61.

15) Einen schönen Zug von menschenfreundlicher Theilnahme und Begeisterung für den Künstler erzählte die Wittwe Mozarts (Niemtschek S. 62. Nissen S. 686 f.). Als ihr wegen einer Lähmung am Fuße Bäder von gekochtem Magengekröse verordnet waren, erbot sich ein Fleckſieder Rindum, der Mozart persönlich nicht kannte aber von seiner Musik entzückt war, ihr dieselben in seinem Hause so lange es nöthig sei zu verschaffen, und war nach Beendigung der Cur nicht zu bewegen, weder für diese noch für Logis und Kost während einer langen Zeit eine Entschädigung anzunehmen.

16) „Meine Frau war gestern wieder elend" schreibt er an Puchberg (Beil. XX, 3); „heute auf die Igel befindet sie sich Gottlob wieder besser — ich bin doch sehr unglücklich! immer zwischen Angst und Hoffnung! —"

zu lassen mit Vorschriften dieser Art: „Guten Morgen, liebes Weibchen, ich wünsche daß Du gut geschlafen habest, daß Dich nichts gestört habe, daß Du nicht zu jäh aufstehest, daß Du Dich nicht erkältest, nicht bückst, nicht streckst, Dich mit Deinen Dienstboten nicht zürnst, im nächsten Zimmer nicht über die Schwelle fällst. Spar häuslichen Verdruß bis ich zurückkomme. Daß nur Dir nichts geschieht! Ich komme um — Uhr"[17]. Auch Frau Haibl erzählt (Nissen S. 687 f.): „Wie war der Schwager besorgt, wenn seinem Weibe etwas fehlte! So war es einmal, als sie sehr krank lag und ich volle acht Monate bei ihr wartete. Ich saß an ihrem Bette, Mozart auch. Er componirte an ihrer Seite, ich beobachtete ihren nach so langer Zeit eingetretenen Schlummer; stille hielten wir Alles wie in einem Grabe um sie nicht zu stören. Plötzlich trat ein roher Dienstbote ein. Mozart erschrak aus Furcht seine Frau möchte gestört werden, wollte winken still zu seyn und rückte den Sessel rückwärts hinter sich weg, indem er grade das Federmesser offen in der Hand hielt. Dieses spießte sich zwischen den Sessel und seinen Schenkel, so daß es ihm bis an das Heft in das Bein eindrang. Er, der sonst wehleidig war, machte keine Bewegung und verbiß seinen Schmerz, winkte mir ihm hinauszufolgen und ich fand daß die Wunde wirklich sehr tief war, die durch Johannisöl geheilt wurde. Obgleich er vor Schmerzen etwas krumm ging, so wußte er es doch so zu machen daß seine Frau nichts erfuhr." Er hatte sich während jener lange dauernden Krankheit so daran ge-

17) A. M. Z. I S. 291. Nissen S. 687. Auch auf der Reise schrieb er ihr (Beil. XIX, 3): „Liebes Weibchen, ich habe eine Menge Bitten an Dich: 1mo bitte ich Dich daß Du nicht traurig bist; 2do daß Du auf Deine Gesundheit achtest und der Frühlingsluft nicht trauest; 3tio daß Du nicht allein zu Fuße, am liebsten aber gar nicht zu Fuße ausgehest."

wöhnt jeden Besuchenden mit dem Finger auf den Lippen und dem leisen Ausruf chut! zu empfangen, daß er geraume Zeit nach ihrer Besserung selbst auf der Straße, wenn er einen Bekannten sah, sich auf die Zehen erhob und ihm sein chut! mit dem Finger am Munde zuflüsterte [18].

Diesen Zügen einer herzlichen und innigen Zuneigung gegenüber wird man überrascht und verletzt, wenn man erfährt, daß Mozart nach einer fleckenlosen Jugend seiner Frau die Treue nicht rein bewahrt habe. Sie selbst erzählte daß Mozart ihr seine „Stubenmädeleien", wie sie es nannte, selbst bekannt, und daß sie ihm dieselbe verziehen habe: „er war so lieb, daß es nicht möglich war ihm böse zu sein, man mußte ihm wieder gut werden." Ihre Schwester berichtigte dann wohl, daß Constanze nicht immer so geduldig gewesen sei, sondern daß es dabei auch zu heftigen Auftritten gekommen sei, was freilich sehr begreiflich ist; indessen geht daraus hervor — und Mozarts Briefe an seine Frau bestätigen es vollkommen —, daß das innige und zärtliche Verhältniß beider zu einander auch durch diese Fehltritte nicht innerlich gestört worden ist [19]. Man könnte deshalb darüber hinweggehen, wenn nicht das Gerücht, das im Munde des Publicums wie in der Litteratur mit einer unbegreiflichen Vorliebe fortgepflanzt und ausgebildet ist, einzelne Schwächen Mozarts zu den eigentlich bezeichnenden Zügen seines Charakters gestempelt hätte. Mit jeder Schülerin, mit jeder Sängerin für die er eine Arie geschrieben hat, wird ihm ein Liebesverhältniß angedichtet; es gilt für eine geistreiche Bemerkung,

---

18) A. M. Z. 1 S. 291. Nissen S. 687.

19) Ich bin mündlichen Mittheilungen bewährter Salzburger Freunde gefolgt, welche durch die Andeutung bei Niemtschek S. 64 (Nissen S. 690) bestätigt werden.

wenn man ihn als das leibhafte Vorbild des Don Juan ansieht und den Ruf eines Wüstlings hat man wohl gar als die Bestätigung seines künstlerischen Genies betrachtet. Hervorragende Begabung und Leistung auf geistigem Gebiet kann die Gleichheit Aller vor dem Sittengesetz nicht aufheben; die Uebertretung desselben mag jeder mit Strenge oder mit Milde beurtheilen, allein zwei Momente hervorzuheben, die nur zu oft aus den Augen gelassen werden, ist eine Pflicht der Gerechtigkeit, welche man großen Männern gegenüber ebensowenig aus den Augen setzen darf als die der vollen Wahrheit. Es ist eine gerechte Forderung, daß Schwächen und Fehler, welche im gewöhnlichen Verkehr des Lebens mit Schonung beurtheilt oder gar nicht beachtet zu werden pflegen, bei hervorragenden Naturen, wo sie bekannt werden, weil uns an diesen Alles interessirt, nicht mit anderem Maaße gemessen, nicht deshalb, weil sie öffentlicher Besprechung und Beurtheilung unterliegen, als die wesentlichen Charakterzüge betrachtet und zur Norm für die sittliche Abschätzung des ganzen Menschen gemacht werden. Es ist ebenfalls nur eine gerechte Forderung, daß dem Gerede und Geklatsch, welches sich mit Vorliebe an diese Seite des Privatlebens großer Männer hängt, nicht allzubereitwillig Glauben geschenkt und daß nicht zum Laster gemacht werde, was Schwäche war. Wer sich an die grade in Beziehung auf den geschlechtlichen Verkehr freie und leichte Denkungsart und Lebensweise jener Zeit, die sich ganz besonders in Wien geltend machte[20], an

20) Forster sämmtl. Schrift. VII S. 268: „Der reisende Franzos [K. Risbeck] spricht viel von der Liederlichkeit der Wiener. Alle großen Städte gleichen hierin Wien. Alle Höfe sind mehr oder weniger verderbt, der Adel überall; der das Recht besitzt zu thun was er will, mißbraucht es oft zu thun was ihm nicht ziemt. Allein freien Ton nimmt der Mensch, der ans Kleinstädtische gewöhnt ist, oft für Anzeige der Ausschweifung, und es ist

die eigenthümlichen Versuchungen erinnert, denen ein Künstler durch Temperament und Lebensverkehr ausgesetzt ist, der wird es begreiflich finden, wenn er es nicht entschuldigen kann, daß Mozart der menschlichen Schwäche seinen Zoll entrichtete. Bedenkt man ferner, wie unbedachtsam und ohne alle Rücksicht auf den Schein und das Gerede der Leute er sich gehen ließ[21], wie nicht allein die Gemeinheit, die sich freuet große Naturen zu sich herabzuziehen, sondern auch Eifersucht und Handwerksneid geflissentlich seinen Ruf vergifteten, so ergiebt sich leicht, daß man für die Beurtheilung von Mozarts Charakter eine bessere Gewähr in zahlreichen, verbürgten und mit einander übereinstimmenden Zügen edler sittlicher Denkungsart als in leichtfertigen und boshaften Klätschereien von Theaterliebschaften u. dgl. m. hat[22].

---

nichts weniger als das. Wenn ein hübsches Mädchen sich die Hand, zuweilen gar den Mund küssen läßt, wenn es keinen Skrupel hat, Jedem der es schätzt auch zu sagen, es sei ihm gut, so ist das keine Todsünde und wehe dem Menschen, der davon Mißbrauch macht."

21) Was er seinem Vater vom Narriren und Spaßmachen schrieb (S. 131) das hat hier ebensowohl seine Geltung, als seine Aeußerung daß er dem Scheine nach nicht allezeit so handle, wie er handeln sollte (S. 26).

22) Hier mögen Mozarts Worte eine Stelle finden, welche er an einen seiner liebsten Freunde Gottfr. v. Jacquin richtete (Prag 4. Nov. 1787): „Nun, liebster Freund, wie befinden Sie sich? Ich hoffe daß Sie sich alle so wohl und gesund befinden mögen wie wir; am vergnügt seyn kann es Ihnen, liebster Freund, wohl nicht fehlen, da Sie alles besitzen, was Sie sich in Ihren Jahren und in Ihrer Lage nur wünschen können! besonders da Sie nun von Ihrer vorigen etwas unruhigen Lebensart ganz zurückzukommen scheinen. Nicht wahr, Sie werden täglich mehr von der Wahrheit meiner kleinen Strafpredigten überzeugt? Ist das Vergnügen einer flatterhaften, launigten Liebe nicht himmelweit von der Seligkeit unterschieden, welche eine wahrhafte, vernünftige Liebe verschafft? Sie danken mir wohl gar öfters so in Ihrem Herzen für meine Belehrungen! Sie werden mich noch ganz stolz machen! — Doch, ohne allen Spaß —

Ein Verhältniß der Art, das einzige wohlverbürgte, das ich kenne, ist in seinen Folgen so entsetzlich, daß es schon deshalb nicht verschwiegen bleiben darf, auch wenn die Wahrheit nicht die Mittheilung desselben verlangte. Denn nichts läßt schwerer ein richtiges Urtheil zu Stande kommen als Andeutungen und Winke auf halbverschwiegene Umstände und Thatsachen, welche die Phantasie des theilnehmenden Lesers anregen und ihn zu übertreibenden Vermuthungen veranlassen, während das unentstellte Factum, wie unbequem, wie verletzend es auch sei, eine bestimmte Beurtheilung hervorruft und begründet, die, selbst wenn sie zu einer Verurtheilung führt, heilsamer ist als die Unklarheit verschwommener, wenn gleich mit Wohlwollen versetzter Vorstellungen. — Mozart gab einer jungen hübschen Frau H....... Unterricht und der Mann derselben glaubte ein Verhältniß zwischen ihnen wahrzunehmen, das seine Eifersucht erregte. Wie weit sein Argwohn berechtigt war, kann man schwerlich mit Sicherheit sagen; genug, er glaubte sich betrogen und entehrt, und in einem Anfall rasender Eifersucht versetzte er seiner Frau mit einem Rasirmesser mehrere gefährliche Wunden am Hals und entleibte darauf in der Meinung sie getödtet zu haben sich selbst. Die Frau wurde gerettet, blieb aber durch große, häßliche Narben entstellt und verließ Wien[23]. Es bedarf keiner Ausführung, welchen Eindruck

---

Sie sind mir doch im Grunde ein bischen Dank schuldig, wenn Sie anderst der Frl. N. würdig geworden sind, denn ich spielte doch bei Ihrer Besserung oder Bekehrung gewiß nicht die unbedeutendste Rolle."

23) Ich habe die Begebenheit in Wien aus zuverlässiger Quelle mit manchen Nebenumständen erfahren, so daß an der Wahrheit derselben kein Zweifel bleibt; die Zeit ist mir nicht bekannt, doch schließe ich aus mehreren Umständen daß sie in die letzten Lebensjahre Mozarts fällt. Leop. Schefer, welcher derselben die Katastrophe seiner schon oben erwähnten

diese furchtbare Begebenheit hervorbringen und welchen tiefen Schatten sie auf den Ruf Mozarts werfen mußte. Das Publicum urtheilt gewöhnlich nach den Folgen und war auch in diesem Falle geneigt die Schuld, welche jene entsetzliche That hervorrief, nicht allein als erwiesen anzunehmen und mit aller Strenge zu beurtheilen, sondern von ihr den Maaßstab für die sittliche Schätzung Mozarts zu entnehmen; manche ungünstige Urtheile über seinen Charakter erklären sich aus dieser Begebenheit leichter als aus dem Gerede über Frivolitäten, welche damals in Wien an der Tagesordnung waren und ihn, selbst wenn sie wahr waren, in keiner Weise auszeichneten. Vergessen wir aber darüber nicht, mit welcher Wucht dieses tragische Ereigniß auf Mozarts Seele lasten mußte. Er, den wir als einen zart und fein empfindenden Menschen kennen, mußte dadurch, selbst wenn er sich mehr Unvorsichtigkeit als Schuld beizumessen hatte, aufs tiefste ergriffen und erschüttert werden, und es leidet wohl keinen Zweifel, daß die schwermüthige Stimmung Mozarts, welche

---

Novelle entnommen hat, bemerkt am Eingang, daß öffentliche Blätter die von ihm benutzte wahre Begebenheit hervorgezogen hätten, womit er aber, wie ich denke die Bestellung des Requiems meint, welche ebenfalls als ein Motiv seiner Novelle erscheint. Beide hat er durchaus frei behandelt, obwohl man überall wahrnehmen kann, wie gut er mit den Verhältnissen jener Zeit bekannt ist; besonders aber ist es dankbar anzuerkennen, daß er durchaus das Edle und Bedeutende einer großen Künstlernatur zur Geltung zu bringen sucht. Es ist leider nicht zu läugnen, daß die rohe Gemeinheit J. P. Lysers und die insipide Empfindelei musikalischer Polkanovellen einen guten Theil des Publicums durch den Schein einer derb realistischen Darstellung und eines künstlerischen Enthusiasmus täuschen und ebenso unwahre als unwürdige Vorstellungen über unsere größten Künstler in Curs setzen. Unbestritten bleibt das Recht des Dichters jeder geschichtlichen Ueberlieferung gegenüber; aber wir sollten billig unsere großen Männer zu hoch schätzen um ihre Namen als Aushängeschild für Leihbibliothekenfutter geduldig mißbrauchen zu lassen.

in seinen letzten Lebensjahren so auffallend hervortritt, wesentlich in dieser schrecklichen Erfahrung begründet war, wie sehr sie auch durch drückende Sorgen um seine Existenz befördert wurde.

Auch dies ist ein Punkt, der nicht unberührt bleiben darf, so illiberal es auch erscheinen mag die kleinlichen Sorgen des Gelderwerbs und des Haushalts, die im Leben Jeder im Bereich seiner vier Wände zu halten pflegt, zur Revision vor die Nachwelt zu bringen. Allein theils sind auch diese Verhältnisse keineswegs gleichgültig für die Kenntniß und Beurtheilung des Menschen und des Künstlers, theils hat man sie bei Mozart so sehr in den Vordergrund geschoben, und nach verschiedenen Seiten hin so oft einseitig beurtheilt, daß eine wahrheitsgemäße Darstellung und besonnene Prüfung unerläßlich ist. Man hat theils die Zeitgenossen Mozarts beschuldigt daß sie ihn auf unwürdige Weise haben darben und verkommen lassen, theils ihm selbst vorgeworfen daß er durch Leichtsinn und Verschwendung seine äußere Existenz zerrüttet habe: beides ist übertrieben und in dieser Auffassung unrichtig.

Es ist wahr, Mozart ist in Wien während seines Lebens nicht so erkannt und geschätzt worden, wie es nach seinem Tode der Fall war. Das große Publicum kannte und bewunderte ihn hauptsächlich als Klavierspieler, der Zerfall der deutschen Oper verhinderte, wie wir sehen werden, daß er auf dem Wege fortschreiten konnte, welchen er mit der Entführung betreten hatte, seine italiänischen Opern fanden nicht den Beifall wie die leichteren seiner Zeitgenossen; als die Zauberflöte durchschlug, war es zu spät. Es ist daher begreiflich, wenn er auch die äußere Stellung nicht gewann, die er ohne allen Zweifel verdiente. Allein wenn die Nachwelt leicht erkennen kann, daß Mozart auf einen Platz neben

Gluck und über Bono, Salieri und Starzer die gerechtesten Ansprüche hatte, so darf man doch nicht außer Acht lassen, daß die Zeitgenossen den aufstrebenden jungen Mann vor sich hatten und daß jene älteren Männer im Besitz ihrer Stellung waren; auch ohne daß man auf die Intriguen der Gegner und Josephs Sparsamkeit allzu großen Nachdruck legt, sieht man wohl, daß es auch für Mozart nicht so leicht war eine würdige Stellung zu erlangen, da sie erst für ihn geschaffen werden mußte.

Er selbst hoffte nach dem glänzenden Erfolg der Entführung, nach dem allgemeinen Beifall, welchen er als Klavierspieler fand, auf eine sichere und anständige Anstellung und war bitter enttäuscht, als es ihm trotz so guter Fürsprache nicht einmal gelang als Lehrmeister der Prinzessin Elisabeth anzukommen; leicht erregt, wie er war, faßte er gleich den Gedanken Wien wieder zu verlassen. „Nun will ich Ihnen noch etwas sagen" schreibt er dem Vater (17. Aug. 1782). „Die Herren Wiener (worunter aber hauptsächlich der Kayser verstanden ist) sollen nur nicht glauben daß ich wegen Wien allein auf der Welt seye. — Keinem Monarchen in der Welt diene ich lieber als dem Kayser — aber erbetteln will ich keinen Dienst. Ich glaube soviel im Stande zu seyn, daß ich jedem Hofe Ehre machen werde. Will mich Teutschland, mein geliebtes Vaterland, worauf ich (wie Sie wissen) stolz bin, nicht aufnehmen, so muß in Gottes Namen Frankreich oder England wieder um einen geschickten Teutschen mehr reich werden — und das zur Schande der teutschen Nation. Sie wissen wohl daß fast in allen Künsten immer die Teutschen diejenigen waren, welche excellirten — wo fanden sie aber ihr Glück? wo ihren Ruhm? in Teutschland wohl gewiß nicht! Selbst Gluck — hat ihn Teutschland zu diesem großen Mann gemacht? leider nicht! Gräfin Thun, Graf

Zichy, Baron van Swieten, selbst der Fürst Kaunitz ist deswegen mit dem Kayser sehr unzufrieden, daß er nicht mehr die Leute von Talent schätzt und sie aus seinem Gebiet läßt. Letzterer sagte jüngsthin zum Erzherzog Maximilian, als die Rede von mir war, daß solche Leute nur alle hundert Jahre auf die Welt kämen und solche Leute müsse man nicht aus Teutschland treiben — besonders wenn man so glücklich ist, sie wirklich in der Residenzstadt zu besitzen. Sie können nicht glauben, wie gütig und höflich der Fürst Kaunitz mit mir war, als ich bey ihm war; zuletzt sagte er noch: Ich bin Ihnen verbunden, mein lieber Mozart, daß Sie sich die Mühe gegeben haben mich zu besuchen u. s. w. Sie können auch nicht glauben, was sich die Gräfin Thun, Baron van Swieten und andere Große für Mühe geben mich hier zu behalten; allein ich kann auch nicht so lange warten, und will auch wirklich nicht so auf Barmherzigkeit warten, — finde, daß ich eben auch (wenn er schon der Kayser ist) seine Gnade nicht so von Nöthen habe." Sein Gedanke, den er auch im Gespräch hie und da hatte fallen lassen, war in den nächsten Fasten nach Paris zu gehen; er schrieb deshalb an Le Gros[24] und meinte, wenn er nur ein Engagement für das Concert spirituel und das Concert des amateurs erlange, so würden die Schüler nicht ausbleiben, auch sei dort mit Compositionen wohl etwas zu machen, die Hauptsache würde ihm freilich die Oper sein[25]. Er hatte sich zu diesem Zweck seit einiger Zeit wieder täglich im Französischen geübt und im Hinblick auf eine Kunstreise nach England auch im Englischen Stun-

---

24) S. II S. 282 f.

25) Bekanntlich wurde Salieri 1784 von Gluck als Componist für die große Oper in Paris empfohlen, da er selbst den Auftrag die Oper Les Danaides zu componiren nicht mehr übernehmen wollte (Mosel, Salieri S. 77 ff.).

den genommen, das er in drei Monaten passabel zu verstehen hoffte[26].

Der Vater war über diesen Gedanken, kaum verheirathet aufs Ungewisse hin sich in die Fremde zu begeben anstatt in Wien günstigere Zeiten und Umstände abzuwarten, nicht wenig bestürzt; er machte nicht bloß seinem Sohne kräftige Gegenvorstellungen, sondern schrieb auch an die Baronin von Waldstädten (23. Aug. 1782)[27]: „Ich würde ganz beruhigt seyn [über die Heirath], wenn ich nur nicht bey meinem Sohn einen Hauptfehler entdeckte, und dieser ist, daß er gar zu geduldig oder schläferig, zu bequem, vielleicht manchmal zu stolz, und wie Sie dieses alles zusammen taufen wollen, womit der Mensch ohnthätig wird: oder er ist zu ungeduldig, zu hitzig und kann nichts abwarten. Es sind zween einander entgegenstehende Sätze, die in ihm herrschen — zu viel oder zu wenig und keine Mittelstraße. Wenn er keinen Mangel hat, dann ist er alsogleich zufrieden und wird bequem und ohnthätig. Muß er sich in Activität setzen, dann fühlt er sich und will alsogleich sein Glück machen. Nichts soll ihm im Weg stehen und leider werden eben nur den geschicktesten Leuten, den besondern genies die meisten Hindernisse in den Weg gelegt. Wer steht ihm in Wien im Wege seine angetretene Laufbahn fortzugehen, wenn er ein wenig Geduld hat? — Capellmeister Bono ist ein uralter Mann — Salieri rückt nach dessen Tod vor und macht einem anderen Platz, und ist nicht Gluck auch ein alter Mann!? — Gnädige Frau! sprechen Sie ihm Geduld ein, und erlauben Sie mir, daß ich

26) Ein Buch mit Aufsätzen und Briefen, die er zur Uebung im Englischen gemacht hatte, benutzte Mozart im Jahr 1784 als Rechnungsbuch (André Vorr. zu Mozarts themat. Catalog S. 3).

27) Auch dieser Brief ist aus der bereits angegebenen Quelle in den Hamburger litt. u. krit. Blättern 1856 Nr. 72 S. 563 gedruckt.

mir die Gnade ausbitten darf, Euer Hochgebohren Meinung hierüber zu vernehmen." Seine Vorstellungen machten auch auf Wolfgang den gewünschten Eindruck, der dem Vater zugestehen mußte (24. Aug. 1782), daß es allerdings besser sei, wenn er noch einige Zeit in Wien abwarte, da er jederzeit nach Frankreich und England kommen könne; und so schrieb dieser an die Baronin (13. Sept. 1782): „Mein Sohn hat auf mein Schreiben von seinem Entschluß Wien zu verlassen etwas nachgelassen, und da er mich in Salzburg besuchen will, so werde ihm die weiteren nöthigen und kräftigsten Vorstellungen machen."

Diese Vorstellungen mochten um so wirksamer sein, da Mozart mit der Theilnahme und dem Beifall des Wiener Publicums in der nächsten Zeit wohl zufrieden war. Zwar sah er sich, als wieder eine italiänische Oper berufen wurde und außerordentlichen Beifall fand, von dem Theater zunächst ausgeschlossen — wir werden die näheren Umstände kennen lernen —; allein im Jahr 1786 bewies ihm der Kaiser, daß er ihn nicht vergessen habe, indem er ihm die Composition des Schauspieldirector und des Figaro übertrug. Als aber Mozart dessen ungeachtet ohne feste Anstellung blieb, erwachte in ihm von Neuem ernstlich der Gedanke Wien zu verlassen, und nach England zu gehen. Ein Engländer Thomas Attwood war aus Italien im Jahr 1785 nach Wien gekommen und Mozarts Schüler geworden[28]; auch war durch

28) Thomas Attwood, geb. im Jahr 1767, zeichnete sich als Knabe durch musikalische Anlage so sehr aus, daß er durch hohe Protection nach Neapel geschickt wurde um sich für Gesang und Composition auszubilden, von dort ging er nach Wien. Kelly berichtet (Reminisc. I p. 228) daß Mozart ihm gesagt habe: Attwood is a young man for whom I have a sincere affection and esteem, he conducts himself with great propriety, and I feel much pleasure in telling you, that he

ein eigenthümliches Zusammentreffen bei der italiänischen Oper der Irländer Michael Kelly als Tenorist, die Engländerin Nancy Storace als Prima Donna engagirt und der Bruder derselben Stephan Storace hielt sich als Componist ebenfalls eine Zeitlang in Wien auf: Mozart war, wie sich zeigen wird, mit ihnen nahe befreundet, und dieser Verkehr bestärkte ihn in seinem Plan. Anfang November 1786 schrieb er seinem Vater, daß er in der zweiten Hälfte des Faschings eine Reise durch Deutschland nach England zu unternehmen beabsichtige, wenn der Vater sich entschließen könne für die Zeit seiner Abwesenheit, da Constanze ihn begleiten werde, die beiden Kinder mit den Mägden, natürlich gegen volle Entschädigung, zu sich ins Haus und unter seine Aufsicht zu nehmen. Das schlug dieser aber rund ab und suchte dem Sohne in seiner nachdrücklichen Weise klar zu machen daß dies ganz unthunlich sei[29]; worauf dieser seinen

partakes more of my style than any scholar I ever had, and I predict, that he will prove a sound musician. Attwood nahm nach seiner Heimkehr einen anerkannt ehrenvollen Platz unter den Musikern in England ein und starb 1838 (N. Zeitschr. f. Mus. VIII S. 138).

29) Leop. Mozart schreibt seiner Tochter (17. Nov. 1786): „Daß ich einen sehr nachdrücklichen Brief schreiben mußte kannst Du leicht vorstellen, da er mir keinen geringeren Vortrag macht, als seine zwey Kinder in meine Versorgung zu nehmen, da er im halben Fasching eine Reise durch Teutschland nach England machen möchte. Ich habe aber tüchtig geschrieben und versprochen die Continuation meines Briefes mit nächster Post ihm zu schicken. Der gute ehrliche Silhouettenmacher Hr. Miller hatte Deinem Bruder den Leopoldl gelobt, folglich hat er erfahren daß das Kind bey mir ist, welches ihm niemals geschrieben hatte; also kam ihm oder vielleicht seiner Frau der gute Einfall. Das wäre freylich nicht übel — sie könnten ruhig reisen — könnten sterben — könnten in England bleiben — da könnte ich ihnen mit den Kindern nachlaufen — oder der Bezahlung, die er mir für Menscher und Kinder anträgt u. s. w. Basta! meine Entschuldigung ist kräftig und lehrreich, wenn er es be-

Plan vorläufig aufgab[30]. Als aber seine englischen Freunde Anfang Februar 1787 Wien verließen und nach England zurückkehrten, regten sie auch in ihm jenen Wunsch wieder auf. Zwar war er vorsichtiger geworden; Attwood sollte ihm in London erst eine sichere Stellung bereiten, indem er ihm eine Subscription für Concerte oder den Auftrag eine Oper zu schreiben verschaffte, dann erst wollte er hingehen und hoffte daß der Vater ihm für diesen Fall auch die Sorge für die Kinder abnehmen werde, bis es entschieden sei, ob er dauernd dort bleiben oder wieder nach Deutschland zurückkehren werde. Die Reisenden kamen durch Salzburg und machten dort Leopold Mozarts Bekanntschaft[31], auf den ihre Persönlichkeit

nützen will." Man sieht, wie sehr der sonst so sorgliche Vater gegen seinen Sohn und dessen Frau eingenommen war, und diese Härte sticht gegen die liebevolle Theilnahme für die seit dem August 1784 verheirathete Tochter um so schärfer ab. Auf seinen Wunsch kam sie im folgenden Jahr nach Salzburg um in seinem Hause das Wochenbett zu halten, und ihren Sohn Leopold hielt er, als sie zu ihrem Mann zurückkehren mußte, unter mancherlei Vorwänden bei sich zurück, bis er ihr im Jahr 1786 erklärte, er werde das Kind so lange er lebe bei sich behalten und von einer treuen Magd unterstützt wie das seinige erziehen. Rührend ist die Liebe, mit welcher in dem regelmäßig und lebhaft geführten Briefwechsel der Großvater über den heranwachsenden Enkel Bericht abstattet.

30) „Von Deinem Bruder hab seit der Zeit keinen Brief erhalten", schrieb Leop. Mozart der Tochter (29. Nov. 1786) „werde auch vermuthlich so bald keinen erhalten, ob ich ihm gleich ganz liebreich alles vorgestellt habe." Allein er irrte sich, nach wenigen Tagen schickte er ihr einen Brief Wolfgangs, „woraus Du auch abnehmen wirst, daß ihn meine Antwort ganz beruhigt hat" (8. Dec. 1786).

31) Kelly, der die Reise beschreibt (Reminisc. I p. 277 ff.), erzählt uns: The morning after our arrival, escorted by a lacquey de place, waited upon Mozarts father and delivering his son's letter. I found him a pleasing intelligent little man; he called upon Signora Storace and offered to be our guide to every thing worth noticing. Auch Leop. Mozart erstattet seiner Tochter ausführlichen Bericht über

einen sehr angenehmen Eindruck machte, allein seine Bedenken gegen Wolfgangs Reise konnten dadurch freilich nicht gehoben werden. Er schrieb ihm daher väterlich, wie er seiner Tochter meldet (1. März 1787), „daß er auf der Reise im Sommer nichts gewinnen und zu unrechter Zeit nach England kommen würde, 2000 fl. im Sack haben und sicher Noth leiden müsse, da der Storace gewiß die erste Oper schreiben wird, — so mag er den Muth verlieren."

Er gab auch jetzt sein Vorhaben wieder auf, doch war das Gerücht davon ins Publicum gedrungen[32], und dies wurde Veranlassung für den Kaiser Mozart durch eine angemessene sichere Stellung an Wien zu fesseln[33], was leider dessen Vater, der am 28. Mai 1787 starb, nicht mehr erlebte. Da keine Kapellmeisterstelle vacant war, so ernannte er ihn zu seinem Kammermusicus, mit einem Gehalt von 800 fl. Daß dieser nicht bedeutender ausfiel schrieb man dem Einfluß Stracks zu[34]; er war, wie gewöhnlich um Rath

---

die englische Gesellschaft, welche vom Erzbischof zu einem Hofconcert eingeladen und sehr höflich aufgenommen wurde.

32) In einem Bericht aus Wien vom 29. Jan. 1787 heißt es (Cramers musikal. Magazin II S. 1273): „Mozart hat vor einigen Wochen eine musikalische Reise nach Prag, Berlin und man sagt sogar nach London angetreten. Ich wünsche daß sie zu seinem Vortheil und Vergnügen ausfallen möge." Auch Leop. Mozart schrieb seiner Tochter (12. Jan. 1787): „Die Rede daß Dein Bruder nach England reisen wird bestätigt sich noch immer von Wien, Prag und München."

33) So berichtet Niemtschek S. 30. Die im Folgenden erwähnten Thatsachen sind nach Mittheilungen der damaligen Wittwe Mozarts von Rochlitz erzählt (A. M. Z. I S. 22 ff.); Nissen, der sie abdrucken ließ (S. 535 ff.) hat ein Paar Kleinigkeiten geändert, — ein Beweis daß Rochlitz in den Einzelnheiten nicht genau orientirt war und im Colorit nachhalf, was sich auch aus der Vergleichung der betreffenden Documente ergiebt.

34) Nissen, der gut unterrichtet war, nennt den Kammerdiener Strack

gefragt und sein Vorschlag begegnete der Neigung des Kaisers zur Sparsamkeit [35]. Das Decret wurde am 7. Dec. 1787 ausgefertigt [36]; im folgenden Sommer beruhigt er seine Schwester, daß er wirklich fest angestellt sei [37]. Gluck, den

---

gradezu; Rochlitz spricht nur von einem Herrn, den der Kaiser hier am wenigsten hätte befragen sollen.

35) „Mozart bekam also nun jährlich 800 fl. — in Wien!" sagt Rochlitz „wenn ich mich recht besinne, reichte dies grade für seinen Miethzins hin." Die Emphase ist hier nicht recht am Orte, denn Mozart hätte dann jedenfalls zu theuer gewohnt. Nissen verbessert: „Die Verbesserung seiner Lage war dadurch unbeträchtlich; denn sein Miethzins war im Jahr 1785 schon 460 fl." Allerdings war dieses die Miethe für die Wohnung im ersten Stock des Camesinaschen Hauses (gr. Schulerstr. Nr. 853), welche Mozart von Michaelis 1784 bis Georgi 1787 bewohnt und bezahlt hat, wie mir mein Freund Alb. Camesina aus den väterlichen Papieren bezeugt. Später war Mozart sehr zufrieden eine billigere Wohnung in der Währinger Gasse zu finden (Beil. XX, 1. 2).

36) Das Decret (im Mozarteum zu Salzburg) lautet:

„Von Seiner Kön. Kais. zu Hungarn und Böheim Kön. Apost. Majestät Erzherzog zu Oesterreich u. s. w. Unseres Allergnädigsten Herren wegen dem Wolfgang Mozart in Gnaden anzufügen: Es haben Allerhöchst gedacht Sein. Kais. Kön. Apost. Maj. demselben in Ansehung seiner in der Musik besitzenden Kenntniß und Fähigkeit, und sich hierdurch erworbenen Beyfall, die besondere Gnade angethan, ihn zu Allerhöchst Dero Kammermusikum aufzunehmen, anbey ihme Achthundert Gulden jährlichen Gehalt bei der k. k. Hofkammer vom 1. Dezember dieses Jahres anzuweisen geruhet.

Solchemnach wird ihme Wolfgang Mozart diese Allerhöchste Entschließung zu seiner Nachricht hiermit eröffnet und gegenwärtiges Oberstkämmerer-Amts-Dekret auf Allerhöchsten Befehl zu seiner Versicherung ausgefertiget.

Rosenberg. Pr. kais. königl. Oberstkämmerer-Amt.
Wien den 7. Dezember 1787.
Joh. Thorwart."

37) Er schreibt seiner Schwester (Aug. 1788, denn 1787 bei Nissen S. 538 ist ein Druckfehler): „Um Dir über den Punkt in Betreff meines Dienstes zu antworten, so hat mich der Kayser zu sich in die Kammer genommen, folglich förmlich decretirt, einstweilen aber nur mit 800 fl.; es ist aber Keiner in der Kammer, der soviel hat. — Auf dem

Maria Theresia am 18. Oct. 1774 zum k. k. Kammercompositeur mit 2000 fl. Gehalt ernannt hatte, war am 15. Nov. 1787 gestorben, Mozart rückte also eigentlich in seine Stelle; daß es keine unverdiente Auszeichnung gewesen wäre ihm auch einen gleichen Gehalt zu verleihen, scheint man bei Hofe nicht empfunden zu haben. Mozart selbst war mit dem Gehalt nicht unzufrieden, da Niemand von den zur kaiserlichen Kammer gehörigen Musikern einen höheren Gehalt bekam; allein es kränkte ihn später mit Recht, daß man ihn denselben fortbeziehen ließ, ohne ihn dieser Stellung gemäß zu beschäftigen, er empfand es wie ein ihm hingeworfenes Almosen, während ihm doch die Gelegenheit entzogen wurde sich als Componist geltend zu machen, und in bitterem Unmuth schrieb er, als er nach damals geltender Vorschrift sein Vermögen in einem versiegelten Zettel angeben (fattiren) mußte, hinzu: „Zuviel für das was ich leiste, zu wenig für das was ich leisten könnte“[38]. Wie sehr der Einfluß seiner Gegner in der Umgebung Josephs dazu mitwirkte daß die Zusage, es sei dies nur eine vorläufige Anstellung und bei vorkommender Gelegenheit werde man auf eine „Aufbesserung“ bedacht sein, in Vergessenheit kam wird im weiteren Verlauf noch klarer werden; wenn man bedenkt von wie schweren Sorgen bedrängt und verdüstert die späteren Jahre Josephs waren, wird man es begreiflich finden, daß mit der Lebhaftigkeit seines Interesses für Musik und Oper auch die Sorge für den großen Componisten in den

---

Anschlagzettel, da meine Prager Oper Don Giovanni (welche eben heute wieder gegeben wird) aufgeführt wurde, auf welchem gewiß nicht zu viel steht, da ihn die k. k. Theater-Direction herausgiebt, stand: Die Musik ist von Hrn. Mozart, Kapellmeister in wirklichen Diensten Seiner K. K. Majestät.“ Dieser Titel wird ihm seitdem gewöhnlich beigelegt, ob aus Courtoisie oder weil er ihm wirklich zuertheilt war, weiß ich nicht zu sagen.

38) A. M. Z. I S. 291.

Hintergrund trat, zumal da Mozart es so gar nicht verstand sich geltend zu machen, sich in Erinnerung zu bringen, auch die unschuldigen Mittel anzuwenden, ohne welche bei den so complicirten modernen Staatseinrichtungen nur sehr Wenigen ein rasches Fortkommen gelingt.

Daß er auch die beste Gelegenheit nicht zu seinem Vortheil zu benutzen wußte bewies er, als ihm bei seinem Aufenthalt in Berlin im Mai 1789 Friedrich Wilhelm II die Kapellmeisterstelle in Berlin mit 3000 Thlr. Gehalt anbot. Nachdenklich und gerührt erwiederte Mozart: „Soll ich meinen guten Kaiser ganz verlassen?" Der König hieß ihn den Vorschlag in nähere Ueberlegung nehmen und versprach, auch wenn Mozart erst nach Jahr und Tag kommen wolle, werde sein Anerbieten in voller Kraft bleiben[39]. Als er darauf nach Wien zurückkehrte, fiel es ihm anfangs gar nicht ein von diesem Antrag auch nur Erwähnung zu thun, durch das Zureden seiner Freunde ließ er sich endlich bewegen, dem Kaiser den Stand seiner Angelegenheiten vorzutragen und daß ihm nichts übrig bleibe als um seine Entlassung zu bitten[40]. Unangenehm überrascht fragte Joseph: „Wie? Sie wollen mich verlassen, Mozart?"[41] Da antwortete dieser ge-

39) Rochlitz erwähnt ausdrücklich, der König habe dieses Gespräch verschiedenen Personen, unter anderen auch der Wittwe Mozart während ihres Aufenthalts in Berlin im Februar 1796 mitgetheilt.

40) Rochlitz sagt: „Seine Freunde redeten ihm zu — er wurde zweifelhaft. Ein gewisser Umstand, den ich nicht erzähle, weil ich keinem wehe thun will, an dem Mozart selbst sich nicht rächen wollte, bestimmte ihn endlich." Ich weiß nicht, worauf hier hingedeutet ist. Nissen sagt, dieser Umstand sei Salomons Erscheinen in Wien gewesen, der J. Haydn und Mozart habe nach London engagiren wollen; allein dies kann nicht richtig sein, da Salomon erst gegen Ende des Jahrs 1790 nach Wien kam (Griesinger biogr. Not. üb. J. Haydn S. 34).

41) Rochlitz legt dem Kaiser die Worte in den Mund: „Lieber Mozart, Sie wissen, wie ich von den Italiänern denke und Sie

rührt: „Ew. Majestät, ich empfehle mich zu Gnaden, ich bleibe“; und als ein Freund, dem er diesen Vorgang erzählte, ihn fragte, ob er denn die Gelegenheit auch benutzt habe um sich eine entsprechende Entschädigung auszubedingen, rief er unwillig aus: „Der Teufel denke in solcher Stunde daran!“

Mozart bekam nun zwar Ende 1789 den Auftrag die Oper Così fan tutte zu schreiben, allein Joseph II starb (20. Februar 1790), ehe für Mozarts Lage dauernd gesorgt war. Nach dem Regierungsantritt Leopolds II scheint er einen Versuch gemacht zu haben neben Salieri als zweiter Kapellmeister angestellt zu werden — der alte Bono war bereits 1788 gestorben und Salieri an seine Stelle aufgerückt[42] —, allein auch dieser blieb ohne Erfolg[43]. Da er

---

wollen mich doch verlassen?“ Fétis (Biogr. univ. des mus. VI p. 489) hat mit Recht bemerkt, bei der notorischen Vorliebe Josephs II für die italiänische Musik sei es undenkbar daß er so geredet habe. Holmes (S. 323) meint freilich, es sei nur ein Beweis von der Falschheit und Unwahrheit, welche manche Geschichtschreiber dem Kaiser zuschrieben; allein die Richtigkeit jener Auffassung ganz dahingestellt — man sollte denken, diese Aeußerung hätte Mozart, der an sich erfahren hatte wie vortheilhaft Joseph von den Italiänern dachte, nur empören können. Ich kann darin nur das falsche Colorit Rochlitz's erkennen.

42) Mosel, Salieri S. 132.

43) Im Mozarteum zu Salzburg findet sich folgendes von Mozart äußerst flüchtig hingeworfene, hie und da corrigirte Concept eines Gesuchs.

„Ew. Königl. Hoheit

Ich bin so kühn Ew. K. H. in aller Ehrfurcht zu bitten bey Sr. Maj. dem Könige die gnädigste Fürsprache in Betreff meiner unterth. Bitte an Allerhöchst dieselben zu führen. Eifer nach Ruhm, Liebe zur Thätigkeit und Ueberzeugung meiner Kenntnisse heißen mich es wagen [alles spornt mich an] um eine zweyte Kapellmeisterstelle zu bitten, besonders da der sehr geschickte Kapellmeister Salieri sich nie dem Kirchenstyl gewidmet hat, ich aber von Jugend auf mir diesen Styl ganz eigen gemacht habe.

nun die Hoffnung vom Hofe angestellt zu werden vorläufig wenigstens aufgeben mußte, suchte er sich für die Zukunft von einer anderen Seite sicher zu stellen, indem er sich dem Kapellmeister Hofmann[44] an der Stephanskirche adjungiren ließ und dadurch die Anwartschaft auf dessen einträgliche Stelle erwarb. Sein in mancher Hinsicht charakteristisches Gesuch lautet folgendermaßen[45]:

Der wenige Ruhm, den mir die Welt meines Spiels wegen auf dem Pianoforte gegeben, ermuntert mich auch um die Gnade zu bitten, mir die Königl. Familie zum musikalischen Unterricht allergnädigst anzuvertrauen. Ganz überzeugt daß ich mich an den würdigsten und für mich besonders gnädigen Mittler [Gönner] gewendet habe, lebe ich in bester Zuversicht und werde mich sicher bestreben [hoffe ich mich allezeit und ... durch Thätigkeit Eyfer Treue und ... stets darzuthun] u. s. w."

Die Titulatur läßt schließen daß das Gesuch an den damaligen Erzherzog (nachherigen Kaiser) Franz während der Zeit gerichtet war, da Leopold II noch nicht zum Kaiser gekrönt war; damit stimmt auch die Erwähnung des Gesuches in dem Briefe an Puchberg (Beil. XX, 5).

44) Leopold Hofmann war 1772, als Burney in Wien war, schon Kapellmeister an der Stephanskirche und besonders seiner Instrumentalcompositionen wegen angesehen (Reise II S. 177 f. 239). Nicolai legt ihm das Verdienst bei „durch seine Violincompositionen, welche voll edlen Gesanges sind, dieses Instrument, welches in Wien so gesunken war, zuerst auf seinen wahren Zweck, auf Ausdruck und Rührung zurückgeführt zu haben" (Reise IV S. 527). Auch Lieder von ihm fanden beim Publicum großen Beifall; nicht so bei J. Haydn, der seinem Verleger Artaria schrieb (20. Juli 1781): „Diese drey Lieder sind von Hrn. Capell-Meister Hofmann (unter uns) elendig componirt, und eben weil der Pralhans glaubt den Parnaß alleinig erstiegen zu haben und mich bey einer gewissen großen Welt in allen Fällen zu unterdrücken sucht, habe ich diese nemliche drey Lieder um der nemlichen groß seyn wollenden Welt den Unterschied zu zeigen in die Music gesetzt. Sed haec inter nos."

45) Das Original, früher im Besitz Fel. Mendelssohns, ist jetzt in der Sammlung seines Bruders, Hrn. Paul Mendelssohn-Bartholdy, der es mir zu benutzen gestattete. Es war übrigens bereits genau abgedruckt A. M. Z. XXXVIII S. 147.

„Hochlöblich
Hochweiser Wienerischer Stadt=Magistrat
Gnädige Herren!

Als Hr. Kapellmeister Hofmann krank lag, wollte ich mir die Freyheit nehmen um dessen Stelle zu bitten; da meine musikalischen Talente und Werke, sowie meine Tonkunst im Auslande bekannt sind, man überall meinen Namen einiger Rücksicht würdigt, und ich selbst am hiesigen höchsten Hofe als Compositor angestellt zu seyn seit mehreren Jahren die Gnade habe, hoffte ich dieser Stelle nicht unwerth zu seyn und eines hochweisen Stadt=Magistrats Gewogenheit zu verdienen.

Allein Kapellmeister Hofmann ward wieder gesund und bey diesem Umstand, da ich ihm die Fristung seines Lebens von Herzen gönne und wünsche, habe ich gedacht es dürfte vielleicht dem Dienst der Domkirche und meinen gnädigen Herren zum Vortheil gereichen, wenn ich dem schon älter gewordenen Herrn Kapellmeister für jetzt nur unentgeltlich adjungiret würde und dadurch die Gelegenheit erhielte, diesem rechtschaffenen Manne in seinem Dienste an die Hand zu gehen und eines hochweisen Stadt=Magistrats Rücksicht durch wirkliche Dienste mir zu erwerben, die ich durch meine auch im Kirchenstyl ausgebildeten Kenntnisse zu leisten vor Anderen mich fähig halten darf.

unterthänigster Diener
Wolfgang Amadé Mozart
k. k. Hofkompositor.“[46]

46) Auf der Außenseite steht: „Stadt=Magistrat. Unterthäniges Bitten Wolfgang Amadé Mozarts k. k. Hofcompositors um den hiesigen Hrn. Kapell=Meister an der St. Stephans Domkirche adjungirt zu werden.“ Das Gesuch trägt kein Datum, die Zeit ergiebt sich mit Bestimmtheit aus der Antwort des Magistrats.

Seine Bitte wurde erfüllt, der Magistrat adjungirte ihn dem Kapellmeister am Dom und sicherte ihm für den Fall daß Hofmann stürbe die Stelle zu[47]; allein der alte Mann überlebte Mozart, der auch diese Hoffnung auf ein gesichertes Auskommen nicht erfüllt sah[48].

Unter solchen Umständen war Mozart wesentlich auf andere Mittel für seinen Unterhalt angewiesen Unterricht, Concert geben und Componiren. Wie groß seine Abneigung war

---

47) Das Decret des Magistrats, welches Al. Fuchs besaß, lautet so:
„Der Magistrat der k. k. Haupt- und Residenzstadt Wien will ihn Hrn. Wolfgang Amadeus Mozart auf sein bittliches Ansuchen dem dermaligen Hrn. Kapellmeister Leopold Hofmann bei der St. Stephans Domkirche dergestalt und gegen dem adjungiret haben, daß er sich durch einen hierorts einzulegen kommenden bündigen Revers verbindlich machen solle: daß er gedachtem Hrn. Kapellmeister in seinem Dienste unentgeltlich an die Hand gehen, ihn, wenn er selbst nicht erscheinen kann, ordentlich suppliren, und in dem Falle wirklich diese Kapellmeistersstelle erledigt werden wird, sich mit dem Gehalt und allem dem, was der Magistrat zu verordnen und zu bestimmen für gut finden wird, begnügen wolle.

Welches demselben zur Wissenschaft hiemit erinnert wird.

Jos. Georg Hörl k. k. Rath und Bürgermeister.
Ex cons. Magis. Vien.
den 9. May 1791.
Johann Hübner Secret."

48) Die Erzählung, daß Mozart nach seiner Rückkehr aus Prag (Sept. 1791), wie Niemtschek berichtet (S. 36), oder, wie es gewöhnlich ausgeschmückt wird, auf dem Todtenbett das Anstellungsdecret als wirklicher Kapellmeister am Dom mit allen Emolumenten erhalten habe, erweist sich als unbegründet. Denn in dem Pensionsgesuch der Wittwe (im Mozarteum in Salzburg) ist nur von der „vor Kurzem erhaltnen Anwartschaft auf die Kapellmeisterstelle am Dom" die Rede und in einem am 12. Decbr. 1791 ausgestellten Decret des Magistrats (in Al. Fuchs Sammlung) wird „Joh. Georg Albrechtsberger k. k. Hoforganisten die durch Absterben des Hrn. Mozart erledigte Kapellmeisters Adjunktenstelle bei der Metropolitankirche zu St. Stephan" unter denselben Bedingungen übertragen. Hofmann starb erst 1792 — die Jahreszahl 1782 bei Gerber ist ein Druckfehler — und nun wurde Albrechtsberger sein Nachfolger.

Lectionen zu geben haben wir schon gesehen (II S. 155), und daß diese in späteren Jahren eher zu= als abnahm ist begreiflich. „Sie glücklicher Mann!" sagte er zu Gyrowetz, als dieser im Jahr 1786 im Begriff war nach Italien zu gehen. „Ach könnte ich mit Ihnen reisen, wie froh wäre ich! Sehen Sie, da muß ich itzt noch eine Stunde geben, damit ich mir etwas verdiene"[49]. Und doch mußte er später froh sein, wenn er nur Stunden zu geben hatte; im Mai 1790 schrieb er seinem Freunde Puchberg (Beil. XX, 5): „Nun habe ich zwey Scolaren, ich möchte es gern auf acht Scolaren bringen; — suchen Sie es auszustreuen daß ich Lectionen annehme." Mozart war nie ein gesuchter und demgemäß bezahlter Musiklehrer in Wien, wie es Steffan[50], Kozeluch, Righini waren; dies kann auffallen, da man ihn als Klavierspieler so sehr auszeichnete, allein es fehlte ihm dazu an Betriebsamkeit und Fügsamkeit, vielleicht auch an Stetigkeit und Regelmäßigkeit. Wo er Talent und Eifer fand, wo er sich persönlich angezogen fühlte, gab er auch gern Unterricht, wie der Schwester seines Freundes Gottfr. v. Jacquin, dem er von Prag schreibt (14. Jan. 1787): „Ihrer Frl. Schwester küsse ich tausendmal die Hände, mit der Bitte auf ihrem neuen Pianoforte recht fleißig zu seyn — doch diese Ermahnung ist unnütz, denn ich muß bekennen, daß ich noch nie eine Schülerin gehabt, welche so fleißig und so viel Eifer gezeigt hätte wie eben sie — und in der That, ich freue mich recht sehr wieder

49) Ad. Gyrowetz Selbstbiogr. S. 14.

50) Jos. Ant. Steffan, geb. in Böhmen 1726, kam nach Wien und wurde Wagenseils Schüler, später als Klavierspieler und Liedercomponist beliebt, und besonders seitdem er die Erzherzoginnen unterrichtete ein angesehener Lehrer. Caroline Pichler, die seine Schülerin war, schildert ihn als einen humoristischen und eigenthümlichen Mann, der seine Schüler auch durch seine gute Laune zu fesseln wußte (Denkw. I S. 40).

darauf ihr nach meiner geringen Fähigkeit weiter Unterricht zu geben"[51]. Es waren meistens Damen welche bei ihm Unterricht nahmen — die Damen, namentlich der höheren Stände, hatten in Wien damals durch feine Bildung und Geschmack ein Recht den Ton anzugeben[52] —, unter ihnen waren auch außer Franziska v. Jacquin (später Frau v. Lagusius) mehrere, welche im echten Sinne des Wortes seine Schülerinnen waren, wie die schon genannte Frau v. Trattner und Frl. Barbara v. Ployer, welche Mozart würdig hielt Paisiello als seine Schülerin vorzuführen[53].

51) Auch in einem Billet an denselben (Mai 1787) heißt es: „Die Sonate haben Sie die Güte Ihrer Frl. Schwester nebst meiner Empfehlung zu geben; — sie möchte sich aber gleich darüber machen, denn sie seye etwas schwer." Caroline Pichler sagt von ihr (Denkwürd. I S. 180): „Franziska spielte vortrefflich Klavier, sie war eine der besten Schülerinnen Mozarts, der für sie das Trio mit Clarinette geschrieben hat [5. Aug. 1786], und sang noch überdieß sehr hübsch."

52) Meyer Biogr. Schröders I S. 360: „Es konnte der glänzendsten, wohlhabendsten und volkreichsten Hauptstadt Deutschlands an einsichtsvollen Kennern nicht gebrechen. Unter den höheren Ständen gab es ihrer sichtlich nicht weniger als anderswo. Unter den Damen vielleicht auffallend mehr." K. R[isbeck] Briefe I S. 292: „Das Frauenzimmer sticht durch natürlichen Witz, Lebhaftigkeit und durch mannigfaltige Kenntnisse mit dem hiesigen Mannsvolke erstaunlich ab." G. Forster sämmtl. Schr. VII S. 268 f.: „So sind die Frauenzimmer hier: sie sind hübsch, sind artig, witzig und auf die angenehmste Art ungenirt. Französisch und italiänisch kann Jedermann und zum Erstaunen Viele können englisch. Clavierspielen ist ganz allgemein und Zeichnen auch ziemlich."

53) Er schreibt seinem Vater (9. Juni 1784): „Morgen wird beim Hrn. Agenten Ployer in Döbling auf dem Lande Accademie seyn, wo die Fräulein Babette ihr neues Concert ex G, ich das Quintett [mit Blasinstrumenten in Es-dur], und wir beyde dann die große Sonate auf zwey Claviere [in D-dur, componirt Anfang 1784, André Verz. 239] spielen. Ich werde den Paesiello, der auf seiner Rückreise aus Petersburg seit dem May sich hier befindet, mit dem Wagen abholen, um ihn meine Composition und meine Scolarin hören zu lassen." Das hier erwähnte Concert in G-dur (N. 9 der Breitkopf und Härtelschen Sammlung) trägt im Ori-

Größer mochte wohl die Anzahl derjenigen sein, welche wie Frl. Auernhammer im geselligen Verkehr von Mozart zu profitiren suchten oder auf kurze Zeit Unterricht nahmen um den großen Virtuosen ihren Lehrer nennen zu können. So erzählt der berühmte Arzt Joseph Frank daß er im Jahr 1790 zwölf Lectionen bei ihm genommen habe[54]. „Ich fand Mozart“ sagt er „einen kleinen Mann mit dickem Kopf und fleischigen Händen, welcher mich ziemlich kalt aufnahm. Nun, sagte er, spielen Sie mir etwas vor. Ich spielte ihm eine Phantasie von seiner Composition. Nicht übel, sagte er zu meinem großen Erstaunen, jetzt werde ich sie Ihnen hören lassen. Welch Wunder! Unter seinen Fingern wurde das Clavier ein ganz anderes Instrument. Er hatte es durch ein zweites Clavier verstärkt, welches ihm als Pedal diente[55]. Mozart machte alsdann einige Bemerkungen über die Art, wie ich seine Phantasie ausführen sollte. Ich hatte das Glück ihn zu verstehen. — Spielen Sie noch andere Stücke von meiner Composition? — Ja, mein Herr, erwiederte ich; Ihre Variationen über das Thema: Unser dummer Pöbel meint[56],

---

ginal (André Verz. 205) die Ueberschrift di Wolfgango Amadeo Mozart Vienna li 12 d'Aprile 1784 per la Sgra. Barbara Ployer. Auch das Concert in Es-dur (N. 14), — welches Mozart in einem Briefe an seinen Vater (24. Mai 1784) nicht zu den großen gerechnet wissen will, sondern als ein Concert von ganz besonderer Art bezeichnet, das mehr für ein kleines als großes Orchester geschrieben sei — ist für dieselbe Schülerin componirt, wie die Ueberschrift des Autographs (André Verz. 203) beweist di Wolfgango Amadeo Mozart per la Sgra. Barbara de Ployer Vienna li 9 di Feb. 1784.

54) Vgl. Guhrauers Mittheilungen aus Peter und Joseph Franks Denkwürdigkeiten in Prutz deutsch. Museum II S. 27 f.

55) Leop. Mozart schrieb seiner Tochter von Wien (12. März 1785): „Er hat ein großes Fortepiano Pedal machen lassen, das unter dem Flügel steht, um drey Spannen länger und erstaunlich schwer ist.“

56) Diese Variationen über ein beliebtes Thema aus Glucks Pilgrim=

und eine Sonate mit Begleitung einer Violine und des Violoncello. — Gut, ich werde Ihnen dies Stück vorspielen; Sie werden mehr Nutzen haben, wenn Sie mich hören als wenn Sie selbst spielen.“ Man sieht, daß Mozart mit Klugheit und Geschick auch solche Schüler zu behandeln wußte. In anderer Weise ließ er diejenigen, welche sich unter seiner Anweisung zu Künstlern heranbilden wollten, nicht allein von dem regelmäßigen Unterricht, sondern mehr noch von dem anregenden und fördernden Verkehr mit ihm Vortheil für ihre Bildung ziehen. Johann Nepomuk Hummel[57] kam mit seinem Vater, der später die Leitung des Orchesters bei Schikaneder übernahm, im Jahr 1785 nach Wien und erregte schon damals als siebenjähriger Knabe durch sein Klavierspiel das größte Aufsehen, so daß Mozart sich entschloß ihn zu unterrichten, es aber zur Bedingung machte daß er ganz zu ihm ins Haus käme. Wie oft und regelmäßig er Lectionen erhielt ist nicht zu sagen[58], aber er hörte Mozart spielen und wurde dessen Vorspieler, denn was an Klaviermusik ins Haus kam, das mußte Hummel vorspielen und Mozart lernte es auf diese Weise kennen. Eines Abends kam Mozart mit seiner Frau aus einer Gesellschaft spät nach Hause und fand ein Musikstück vor das er neugierig war zu hören. Der junge

men von Mekka (Oeuvres II, 4) sind 25. Aug. 1784 componirt; schon früher hatte Mozart in einem Concert am 22. März 1783 Variationen über dasselbe improvisirt.

57) Joh. Nep. Hummel, geb. in Preßburg 14. Nov. 1778, gest. als Kapellmeister in Weimar den 17. Oct. 1837. Vgl. N. Zeitschr. f. Mus. VII N. 39. 40. 42. IX N. 41 S. 164 ff.

58) Auch Attwood erzählte daß Mozart manchmal, anstatt ihm eine Lection zu geben, ihn zu einer Partie Billard aufgefordert habe, ohne daß dies seiner Achtung und Verehrung für ihn als Lehrer Eintrag gethan hätte (Holmes p. 259).

Hummel, der auf die Rückkehr Mozarts wartete, hatte sich auf ein Paar Stühle gelegt und war eingeschlafen. „Stanzerl“ sagte Mozart zu seiner Frau „wecke den Hans und gieb ihm ein Glas Wein.“ Gesagt gethan, und so spielte der Knabe in der Nacht noch das neue Musikstück [59]. Charakteristisch ist dieser Zug für die ungebundene Weise der musikalischen Erziehung Mozarts, und sein Vater wird gewiß nicht so mit ihm verfahren sein; allein es war keine Willkühr und Laune, welche das Gemüth des Knaben hätte verletzen können [60]: Hummel hing damals, wie in seinen späteren Jahren, mit inniger Liebe an Mozart. Er war zwei Jahre lang in dessen Hause, im Nov. 1788 trat sein Vater mit ihm eine Kunstreise an. In Dresden ließ er sich als Mozarts Schüler im März 1789 hören [61], kurz vorher ehe dieser selbst dahin kam, und gleich darauf trafen sie in Berlin zusammen. Mozart ging in Hummels Concert, der von seiner Anwesenheit nichts wußte; als der Knabe ihn unter den Zuhörern gewahr wurde, konnte er sich kaum halten und sowie er sein Spiel beendigt hatte, stürzte er durch das versammelte Publicum auf Mozart zu und umarmte ihn unter den zärtlichsten Begrüßungen [62].

---

59) So erzählt Holmes nach glaubwürdiger Familientradition (p. 258 f.).

60) Aus Beethovens Jugend werden ähnliche Züge erzählt, wie er in der Nacht aus dem Schlaf geweckt wurde um Unterricht zu erhalten, die aber bei dem Charakter seines Vaters und Lehrers ein ganz verschiedenes Ansehen gewinnen.

61) Ein Bericht aus Dresden in der musik. Real-Zeit. 1789 S. 156 sagt: „Am 10. März hat sich Hr. Hummel, ein junger Klavierspieler von 9 Jahren, aus Wien gebürtig und Mozarts Schüler, mit den Variationen von Mozart auf Lison dormoit und seinem zweiten Concert aus C-dur zur Bewunderung aller Zuhörer öffentlich hören lassen; er geht von hier nach Berlin.

62) So erzählte mir Hummels Wittwe, als ich ihr im Jahr 1855 einen Besuch machte.

In der Theorie der Musik gab Mozart ebenfalls Unterricht, auch an Damen, wenn es gewünscht wurde, wie wir eine Cousine des Abbé Stadler als Mozarts Schülerin im Generalbaß kennen lernen. Auf der k. k. Hofbibliothek in Wien befindet sich das Heft, welches bei dieser Unterweisung im Generalbaß vom Jahr 1784 geführt ist[63]. Mozart hat eine meistens recht charakteristische Melodie oder einen Baß hingeschrieben, welcher von der Schülerin mehrstimmig ausgesetzt worden ist; hierauf hat Mozart den Satz corrigirt mit einer kurzen Bemerkung über den begangenen Fehler, abwechselnd italiänisch oder deutsch, mitunter in scherzhafter Wendung z. B. Ho l'onore di dirla, che lei ha fatta la sciocagine (da par Suo) di far due ottave tra il 2 do Violino ed il Basso; oder: „Dieses e hier ist sehr gezwungen. Man merkt daß es nur gesetzt worden ist um nicht von einer Consonanz zur andern in grader Bewegung zu gehen — wie die schlechten Poeten öfters dem Reim zu gefallen eine Dummheit schreiben. Von C bis D hätten Sie recht hübsch stufenweise durch lauter Terzausfüllungen gehen können"[64]. Aus

63) Stadler (Vertheidigg der Echtheit des Req. S. 13 f.) sagt: „So oft ich diese Blätter durchgehe, erinnere ich mich an den großen Meister und freue mich daraus zu ersehen, wie er im Unterricht zu Werke ging." — Im Mozarteum zu Salzburg ist ein Heft mit sehr einfachen dreistimmigen Uebungen im Contrapunkt, das offenbar Mozarts eigener Jugend angehört. Obgleich einmal ein Exempel überschrieben ist Contrapunctum cum patre praefecto, scheint doch die corrigirende Handschrift nicht Leop. Mozart anzugehören. Fehlerhafte Uebungen sind mit male bezeichnet und durchgestrichen, die verbesserte Umarbeitung erhält ein bene. Zu einer angestrichenen falschen Note hat Mozart die komische Entschuldigung an den Rand geschrieben: Se io avessi mettuto f quinta, sarei quinta falsa, e se mettuto ♯ non accordarebbe (er fing also auch erst an italiänisch zu lernen). Ein andermal macht er sich den Spaß und setzt neben die Stimmen: Il Signore d'Alto; il Marchese Tenore; il Duca Basso.

64) Uebrigens sind diese Anmerkungen rein grammatisch z. B. »qui

Heften dieser Art, dergleichen auch Zelter eins (vielleicht das erwähnte) in Wien sah[65], ist dann später ein kleines Handbuch der Generalbaßlehre unter Mozarts Namen gedruckt und eine Zeitlang viel gebraucht worden[66].

Wenn Mozart demnach durch Musikstunden keineswegs seinen Ruhm und sein Auskommen begründen konnte, so hatte er einen ganz anderen Erfolg als Virtuos durch Concerte. Sein Vater warnte ihn, als er sich in Wien niederlassen wollte, vor der Wankelmuth des dortigen Publicums, das seine Gunst einem Künstler nicht leicht auf die Dauer schenke; allein er antwortete ihm wohlgemuth (2. Juni 1781): „Die Wiener sind wohl Leute, die gern abschießen, — aber nur am Theater, und mein Fach ist zu beliebt hier, als daß ich mich nicht soutenieren sollte. Hier ist doch gewiß das Clavierland! — und dann, lassen wir es zu, so wäre der Fall erst in etlichen Jahren, eher gewiß nicht, unter-

manca la terza; *b* non può essere l'ottava a *H*, e poi non si puo metter quì l'ottava perche è il semitonio modo; in zwey Stimmen muß man den unisonus nie ohne größter Noth zur Hauptnote setzen — nur in durchgehenden Noten —, weil der Satz zu leer ist; der Terzsprung hebt die zwey Quinten nicht auf; hier kann die Sext nicht stehen, denn jeder Takt muß mit einem Perfektaccord anfangen — mit der Octav, Quint, Terz oder einer Sext die einen Perfektaccord zum Grunde hat. Nun wäre aber hier der Perfektaccord + *b* mit der falschen Quinte *f* — welcher gar nicht existiren kann." Man sieht, Mozart hielt es in diesen Dingen mit der alten, ehrlichen Schulmeisterei, welche vor allen Dingen den Schüler fest in der praktischen Grammatik macht.

65) Zelter Briefw. mit Goethe V S. 85. In der Wiener Zeitung 1796 S. 1038 bietet Jos. Haydenreich „ein noch unbekanntes geschriebenes Fundament zur Erlernung des Generalbasses von Mozart" für 4 fl. 30 kr. zum Verkauf aus.

66) Es ist unter dem Titel Kurzgefaßte Generalbaßschule von W. A. Mozart in Wien bei Steiner u. Co. mehrmals aufgelegt, und als Fundament des Generalbasses von W. A. Mozart herausgegeben von J. G. Siegmeyer, Berlin 1822.

dessen hat man sich Ehre und Geld gemacht." Hierin hatte er Recht; der Beifall, welchen er bei seinem ersten Auftreten gefunden hatte, der ihm so wohl that, wurde ihm stets zu Theil, so oft er sich in Wien hören ließ.

Die Fastenzeit, in welcher kein Schauspiel gegeben werden durfte, war die eigentliche Zeit für die öffentlichen Concerte oder Akademien, welche meist im Theater gegeben wurden, wie für die musikalischen Gesellschaften in Privathäusern[67]. Mozart pflegte ebenfalls in den Fasten ein Concert zu geben. Nachdem das erste Anfang 1782 gut ausgefallen war (S. 66), verband er sich im Frühjahr mit einem gewissen Martin, um während des Sommers am Sonntag eine Reihe von Concerten im Augarten, dem beliebtesten Lustort für die Wiener[68], zu geben. „Ein gewisser Martin"[69] meldet er dem Vater (8. Mai 1782) „hat diesen Win-

67) Nicolai Reise IV S. 552. C. Pichler Denkw. I S. 127 f.

68) An der Stelle der alten Favorite in der Leopoldvorstadt welche im Türkenkrieg 1683 verwüstet war, legte Joseph I das Gebäude und den Garten an, welcher der kais. Augarten hieß. Joseph II ließ die etwas vernachlässigte Anlage in Stand setzen, und öffnete sie 1775 dem Publicum zu freier Benutzung mit der bekannten Inschrift über dem Thor: Allen Menschen gewidmeter öffentlicher Belustigungsort von ihrem Schätzer (Hormayr Wien V, 1 S. 41. 50). Das Hauptgebäude wurde einem Wirth überlassen, für sich baute der Kaiser ein kleines, einfaches mit einer hölzernen Planke umgebenes Haus, in welchem er mitunter einige Tage zubrachte, wie er sich überhaupt gern dort zwanglos unter die spatzierende Menge mischte. Sonntags, besonders Nachmittags, fand sich damals die schöne Welt Wiens dort zahlreich ein (Nicolai Reise III S. 12 ff.); in späterer Zeit waren die Morgenconcerte im Augarten beliebt, in denen auch Beethoven sich hören ließ.

69) Philipp Jacob Martin — nicht zu verwechseln mit Vincenz Martin, dem Componisten der Cosa rara — war, wie Mozart seinem Vater in einem späteren Brief (29. Mai 1782) berichtet, aus Regensburg gebürtig, wo sein Vater Leibmedicus beim Fürsten von Taxis war. Er hatte mit Bullinger (II S. 14) zusammen das Seminar in

ter ein Dilettanten-Concert errichtet, welches alle Freytage in der Mehlgrube ist aufgeführt worden[70]. Sie wissen wohl daß es hier eine Menge Dilettanten giebt, und zwar sehr gute, sowohl Frauenzimmer als Mannspersonen; nur ist es noch nicht recht in Ordnung gegangen. Dieser Martin hat nun durch Decret von Kayser die Erlaubniß erhalten, und zwar mit Versicherung seines höchsten Wohlgefallens, zwölf Concerte im Augarten zu geben und vier große Nachtmusique auf den schönsten Plätzen der Stadt[71]. Das Abonnement

München besucht, und hatte sich anfangs kümmerlich behelfen müssen, oft 14 Tage von einem halben Gulden gelebt. „Es ist ein recht guter junger Mensch, der sich durch seine Musique, durch seine schöne Schrift und überhaupt durch seine Geschicklichkeit, guten Kopf und starken Geist fortzubringen bemühet." Uebrigens weiß ich gar nichts von ihm zu melden, um ihm zu einem Platz im Tonkünstlerlexicon zu verhelfen.

70) Nicolai, der damals in Wien war, berichtet (Reise IV S. 552 f.) von der Ankündigung dieses großen Dilettantenconcertes „bey dem viele hiesige Herren Dilettanten sich mit vollständigem Orchester üben wollen, und sich unsere schönen Gesellschaften dabey versammeln, sich sehen, unterhalten, welches für fremde Bemerker der National-Unterhaltungen einer der herrlichsten Anblicke werden könnte; weil auch solche Konzerts in Brüssel, Frankfurt am Mayn, Mainz und hauptsächlich in Berlin, mit dem besten Erfolge und zum höchsten Vergnügen des dasigen sämmtlichen Adels und übrigen Publikums seit vielen Jahren gegeben werden, und zur größeren Vervollkommnung der Tonkunst bisher noch fortgehen." Er hält sich nicht wenig über § 6 dieser Ankündigung auf, in welcher es hieß: „In den Nebenzimmern werden Spieltische für alle Arten Commercespiele bereit gehalten, für deren jeden à discretion Spielgeld erlegt wird, sowie auch die Gesellschaft mit allen Arten von Erfrischungen auf Begehren bedient werden wird." Dies sei wenigstens nicht nach dem Muster des Liebhaberconcerts in Berlin, bei dessen Direction Nicolai betheiligt war, eingerichtet, wo man es als eine Beleidigung der Zuhörer und Entehrung der Kunst ansehen würde bei der Musik mit Spielmarken und Chocoladetassen zu klappern. Er versichert übrigens in Privatconcerten wahrer Liebhaber, denen er in Wien beigewohnt habe, sei es nicht so gewesen.

71) Vgl. I S. 569. K. R[isbeck] Briefe I S. 276 f.: „Eins der schönsten Schauspiele für mich waren in den letzten Sommernächten die soge-

für den ganzen Sommer ist zwey Ducaten. Nun können Sie sich leicht denken, daß wir genug Subscribenten bekommen werden, um so mehr da ich mich darum annehme und damit associret bin. Ich setze den Fall, daß wir nur hundert Abonnenten haben, so hat doch (wenn auch die Unköſten 200 fl. wären, welches aber unmöglich seyn kann) doch jeder 300 fl. Profit. Baron van Swieten und die Gräfin Thun nehmen sich sehr darum an. Das Orchester ist von lauter Dilettanten, die Fagottisten und die Trompeten und Pauken ausgenommen." Das gab denn mancherlei zu thun. „Morgen ist unsere erste Musique im Augarten" schrieb er (25. Mai 1782). „Um halb neun Uhr kömmt der Martin mit einer Kutsche, da haben wir noch sechs Visiten zu machen; dann um 11 Uhr muß ich damit fertig seyn, weil ich zur Rumbeck muß; dann speise ich bey der Gräfin Thun — NB in ihrem Garten, abends ist dann die Probe von der Musique. Es wird eine Sinfonie von van Swieten und von mir gemacht, eine Dilettantin Mlle. Berger wird singen; ein Knabe, mit Namen Türk, wird ein Violinconcert und die Frl. v. Aurnhammer und ich werden das Duett-Concert in Es spielen." Dies erste Concert fiel denn auch gut aus, der Erzherzog Maximilian, die Gräfin Thun, Wallenstein, Baron van Swieten und viele andere Liebhaber waren zugegen; nachher erfahren wir nichts mehr von dieser Unternehmung, die übrigens mit

nannten Limonadehütten. Man schlägt auf den größeren Plätzen der Stadt große Zelte auf, worin zur Nachtzeit Limonade geschenkt wird. Einige hundert Stühle stehen oft darum her und sind mit Damen und Herren besetzt. In einer kleinen Entfernung steht eine starke Bande Musikanten, und die große Stille, welche die zahlreichste Versammlung hier zu beobachten pflegt, thut alsdann eine unbeschreiblich gute Wirkung. Die vortreffliche Musik, die feierliche Stille, das Vertrauliche, welches die Nacht der Gesellschaft einflößt, alles giebt dem Auftritt einen besondern Reiz."

dem Sommer ihre Endschaft erreichte und vielleicht doch nicht so glänzend ausfiel als anfangs gehofft wurde [72].

Desto entschiedener war in jeder Beziehung der Erfolg, welchen Mozart in den Concerten der Fastenzeit 1783 errang. Vor seiner Akademie unterstützte er seine Schwägerin Al. Lange in einem Concert, welches sie am 11. März im Theater gab, aufs kräftigste. Er ließ seine Pariser Symphonie vom Concert spirituel (II S. 283 ff.) aufführen, dann sang sie jene in Mannheim für sie componirte Arie Non so d'onde viene (II S. 168 ff.) — was für Erinnerungen mögen dabei in ihm wach geworden sein! „Gluck hatte die Loge neben der Langischen" berichtet er dem Vater (12. März 1783), „worin auch meine Frau war; er konnte die Sinfonie und die Aria nicht genug loben und lud uns auf künftigen Sonntag alle zum Speisen ein." Außerdem spielte er selbst ein Concert seiner eigenen Composition. „Das Theater war sehr voll; und ich wurde auf eine so schöne Art von dem hiesigen Publicum wieder empfangen, daß ich ein wahres Vergnügen darüber haben muß. — Ich war schon weg; man hörte aber nicht auf zu klatschen, und ich mußte das Rondeau repetiren — es war ein ordentlicher Platzregen." Daher waren denn auch in seiner eigenen Akademie am 22. März alle Logen besetzt und das Theater „konnte nicht voller sein." Er theilt seinem Vater das Programm dieses Concerts mit, das

72) Diese Dilettantenconcerte im Augarten wurden dann unter der Leitung des Vicepräsidenten v. Keeß fortgesetzt, welcher Musikalien und Instrumente aus seiner Sammlung hergab, während der Ertrag des Abonnements allein für die Ausstattung der Concerte verwendet wurde. Da Joseph II dieselben begünstigte, fanden sie so lange er lebte in den höheren Ständen lebhafte Unterstützung. Später übernahm der Violinspieler Rudolph die Direction, welchem dann Schupanzig folgte. Vgl. Jahrbuch der Tonkunst f. 1796 S. 74. A. M. Z. III S. 46.

im Allgemeinen eine Vorstellung von Mozarts Akademien geben mag. Es wurden also aufgeführt

1. Die neue Hafner-Symphonie, welche im Sommer vorher componirt war (S. 70 f.).
2. Arie aus Idomeneo Se il padre perdei (12 vgl. II S. 464), gesungen von Mad. Lange.
3. Das dritte Subscriptionsconcert, damals eben herausgegeben, in C-dur (N. 5 der Breitkopf und Härtelschen Sammlung).
4. Die Scena für die Baumgarten, gesungen von Adamberger[73].
5. Die kleine Concertant-Symphonie der letzten Finalmusik (II S. 352).
6. Das hier beliebte Concert ex D (S. 66).
7. Scena Parto, m'affretto aus der letzten Mailänder Oper (Lucio Silla 16; vgl. I S. 292 f.), gesungen von Mlle. Teyber.
8. Freie Phantasie von Mozart, die er, „weil der Kayser da war", mit einer kleinen Fuge anfing (S. 11), darauf variirte er eine Arie aus der Oper Die Philosophen von Paisiello, und als er durch den rauschenden Beifall genöthigt wurde noch einmal zu

73) Diese Arie ist bereits I S. 427 erwähnt und II S. 431 die gewiß sichere Vermuthung ausgesprochen, daß sie für die Gräfin Baumgarten in München 1781 geschrieben sei. Ich glaube dies ist die Arie: Ma che vi fece o stelle (aus Metastasios Demofoonte I sc. 4), welche André, ich weiß zwar nicht aus welchem Grunde, aber sehr wahrscheinlich ins Jahr 1781 setzt (André Verz. 80. Nr. 11 der Concertarien). Es ist eine große Bravurarie, die eine große Höhe bis  und sehr fertige Coloratur verlangt.

spielen, wählte er die Arie Unser dummer Pöbel meint aus Glucks Pilgrimme von Mekka zum Thema seiner Variationen.

9. Ein neues Rondo componirt für Mad. Lange, welche dasselbe sang[74].

10. Das letzte Stück der ersten Symphonie.

Man sieht, die Anforderungen an das was ein Concertgeber zu leisten hatte waren andere als die jetzt gewöhnlichen und das Publicum hatte auch am Zuhören mehr Lust. „Das liebste war mir", berichtet Mozart dem Vater (29. März 1783) „daß Se. Maj. der Kaysser auch zugegen war, und wie vergnügt er war und was für lauten Beyfall er mir gegeben. Es ist schon bey ihm gewöhnlich, daß er das Geld, bevor er ins Theater kommt, zur Casse schickt[75], sonst hätte ich mir mit allem Recht mehr versprechen dürfen, denn seine Zufriedenheit war ohne Gränzen." Auch so konnte er mit seiner Einnahme zufrieden sein, welche in einem gleichzeitigen Bericht auf 1600 fl. geschätzt wird[76].

74) Es war am 8. Jan. 1783 für Mad. Lange componirt, wie auf dem Original (in der kön. Bibliothek zu Berlin befindlich) bemerkt ist um von ihr in einem Concert auf der Mehlgrube gesungen zu werden wie Mozart schreibt (8. Jan. 1783). Es ist als Concertarie gedruckt (N. 1 der Breitkopf u. Härtelschen Sammlung) Mia speranza adorata. Woher der Text entnommen ist, weiß ich nicht.

75) Der Kaiser hatte 25 Dukaten geschickt.

76) Cramer Magaz. d. Musik I S. 578: „Heute gab der berühmte Hr. Chevalier Mozart eine musikalische Academie zu seinem Antheil im Nationaltheater, in welcher Stücke von seiner ohnehin sehr beliebten Composition aufgeführt wurden. Die Academie war mit außerordentlich starkem Zuspruch beehrt und die zween neuen Concerte und übrigen Fantasieen, die Hr. M. auf dem Fortepiano spielte, wurden mit dem lautesten Beifall aufgenommen. Unser Monarch, der die ganze Academie gegen seine Gewohnheit mit seiner Gegenwart beehrte, und das ganze Publicum ertheilten demselben so einstimmig Beifall, daß man hier kein Beispiel

In der Fastenzeit des Jahres 1784 beabsichtigte er anfangs außer einer Akademie im Theater noch sechs Subscriptionsakademien zu geben und bat den Vater ihm die Partitur des Idomeneo zu schicken, weil er diesen zu produciren gedachte (6. Dec. 1783); allein er wurde veranlaßt sich auf drei Subscriptionsconcerte zu beschränken, welche er an den drei letzten Mittwochen in den Fasten (17. 24. 31. März) im Trattnerschen Saal[77] gab und deren Abonnementspreis 6 fl. betrug[78]. Die Liste seiner Subscribenten, welche er dem Vater mittheilte, zählte 174 Namen[79], 30

davon weiß. Die Einnahme dieser Academie wird im Ganzen auf 1600 fl. geschätzt." — Etwas später spielte Mozart noch in der Akademie der Mlle. Teyber ein Concert. Auch damals sollte er das Rondo repetiren, er ließ aber als er sich wieder an den Flügel hinsetzte das Pult wegnehmen um frei zu spielen; „diese kleine Surprise erfreute das Publicum außerordentlich, man klatschte, rief bravo, bravissimo!" Der Kaiser ging auch aus diesem Concert erst fort, nachdem er ihn ganz ausgehört hatte. So berichtet Mozart sehr erfreuet seinem Vater (12. April 1783).

77) Der berühmte Buchhändler, Buchdrucker und Nachdrucker Trattner, der Gemahl von Mozarts schöner und talentvoller Schülerin, hatte am Graben an der Stelle von sechs ehemaligen Häusern sein Haus aufführen lassen, welches seiner Zeit für das schönste und größte Privathaus in Wien galt (Nicolai Reise II S. 636 f.). In demselben hatte er auch ein Lesekabinet errichtet, dessen Director Joh. Fr. Schmidt war (Nicolai Reise IV S. 455), in welchem Mozart unverhofft einen alten Bekannten, einen ehemaligen Adorateur seines Bäsle, wiederfand.

78) „Nun muß ich Ihnen geschwind noch sagen, wie es herging, daß ich so in einem Privatsaale Accademien gebe. Der Claviermeister Richter giebt nämlich im benannten Saale die sechs Samstage Concert. Die Noblesse subscribirte nur mit dem Bemerken, daß sie keine Lust hätte, wenn ich nicht darin spielte. H. Richter bat: ich versprach ihm dreymal zu spielen, und machte auf drey Concerte für mich Subscription, wozu sich alles abonnirte."

79) Auf dieser stattlichen Liste finden sich nicht nur die Namen von Mozarts bekannten Gönnern, Gräfin Thun, Bar. Waldstädten, Graf Zichy, van Swieten, sondern der Herzog von Würtem-

mehr als seine Concurrenten der Klavierlehrer Richter und Fischer[80] zusammen hatten, die Einnahme fiel also gut aus. „Die erste Accademie am 17. d." berichtet er (20. März 1784) „ist glücklich abgelaufen, der Saal war angesteckt voll und das neue Concert, so ich gespielt hat außerordentlich gefallen, und wo man hinkommt, hört man diese Accademie loben." So ging es auch mit den übrigen Subscriptionsconcerten, so daß er seinem Vater nach Schluß derselben versichern durfte, daß er sich sehr viel Ehre damit gemacht habe. Daneben gab er nun aber auch noch zwei Akademien im Theater, die ebenfalls sehr günstig ausfielen. „Morgen hätte meine erste Accademie im Theater sein sollen", schreibt er (20. März 1784) „Fürst Louis Liechtenstein giebt aber bey sich Opera, entführt mir nicht allein den Kern der Noblesse, sondern debauchirt mir auch die besten Leute aus dem Orchestre. Ich habe sie also durch ein gedrucktes Avertissement auf den ersten April verschieben lassen." Er hatte für diese Akademien zwei große

---

berg, Prinz von Meklenburg, die Fürsten C. Liechtenstein, Auersperg, Kaunitz, Lichnowsky, Lobkowitz, Paar, Palm, Schwarzenberg sind aufgezeichnet, ferner die berühmten Familien Bathiany, Dietrichstein, Erdödy, Esterhazy, Harrach, Herberstein, Keglewicz, Nostiz, Palfy, Schafgotsch, Stahremberg, Waldstein und andere sind in ihren verschiedenen Zweigen vertreten, die Gesandten von Rußland, Spanien, Sardinien, Holland, Dänemark, die angesehensten Familien der Finanz Fries, Hönikstein, Arenfeld, Bienenfeld, Ployer, Wetzlar, hohe Staatsbeamte und Gelehrte wie Isdenczy, Bedekovich, Nevery, Braun, Greiner, Keeß, Puffendorf, Born, Martini, Sonnenfels — in Wahrheit die erlesenste Gesellschaft Wiens.

80) Dieser Fischer ist wahrscheinlich ein Violinspieler, der um jene Zeit aus Rußland nach Wien kam und die Sängerin Storace heirathete, aber bald, weil er sie mißhandelte, auf Befehl des Kaisers Wien verlassen mußte (Kelly Remin. I, p. 231 f.).

Concerte[81] geschrieben und das Quintett für Pianoforte und Blasinstrumente, welches außerordentlichen Beifall erhielt. „Ich selbst" fügt er hinzu, halte es für das Beste, was ich noch in meinem Leben geschrieben habe. Ich wollte wünschen, Sie hätten es hören können! und wie schön es aufgeführt wurde! Uebrigens bin ich, die Wahrheit zu gestehen, gegen das Ende hin müde geworden von lauter Spielen, und es macht mir keine geringe Ehre, daß es meine Zuhörer nie wurden."

Im folgenden Jahr war Leopold Mozart Zeuge von den Triumphen seines Sohnes den er in Wien besuchte. „Diesen Augenblick" meldete er der Tochter (22. Jan. 1785) „erhalte zehn Zeilen von Deinem Bruder, wo er schreibt daß sein erstes Concert den 11. Febr. anfängt und alle Freytage continuirt." Der Vater richtete sich so ein daß er zu dem ersten dieser Concerte, welche mit mehr als 150 Abonnenten auf der Mehlgrube gegeben wurden und deren Subscriptionspreis 3 Ducaten betrug, in Wien war. „Wolfgang" schrieb er an Mariane nach Beendigung des Concerts (11. Febr. 1785) „gab ein neues vortreffliches Clavier-Concert, woran der Copist noch gestern als wir ankamen abschrieb, und Dein Bruder nicht einmal das Rondo durchzuspielen Zeit hatte, weil er die Copiatur nachsehen mußte. Das Concert geht aus D-moll [N. 8]." Auch die zweite Akademie „war herrlich", und als Wolfgang eine Akademie zu seinem Vortheil im Theater gab[82], machte er 559 fl.; „welche wir nicht ver-

81) In jener Zeit schrieb Mozart außer den beiden Concerten für Barb. v. Ployer (in Es-dur und G-dur s. S. 193 f.), den 15. März das Concert in B-dur (N. 4) und den 22. März ein Concert in D-dur (N. 13); das Quintett wurde den 30. März componirt.

82) Für diese war das Concert aus C-dur (N. 1) den 9. März 1785 geschrieben.

mutheten, da er eine aus über 150 Personen bestehende Subscriptionsgesellschaft hat und sich so oft im Theater bei Anderer Akademien aus Gefälligkeit hat hören lassen" wie Leopold Mozart schreibt (12. März 1785). So spielte er in dem Concert der Sängerin Laschi am 12. Febr. 1785 ein herrliches Concert, das er für die Paradies[83] nach Paris gemacht hatte[84]. „Ich war" schreibt der Vater „in einer so guten Loge, daß ich das Vergnügen hatte, alle Abwechslung der Instrumente so vortrefflich zu hören, daß mir die Thränen in die Augen kamen. Als Dein Bruder wegging, machte ihm der Kaiser mit dem Hute in der Hand ein Compliment und rief: Bravo Mozart! Beim Herauskommen zum Spiel war ihm ohnehin zugeklatscht worden."

83) Maria Theresia Paradies, geb. in Wien 1759, verlor in ihrem dritten Jahr das Gesicht und zeichnete sich durch ihren Gesang, Klavier- und Orgelspiel so aus, daß ihr die Kaiserin Maria Theresia 1771 eine Pension aussetzte. Sie war Richters, später Kozeluchs Schülerin und erregte großes Aufsehen, welches noch dadurch vermehrt wurde, daß sie in Dr. Mesmers Hände fiel, welcher behauptete sie sehend gemacht zu haben; der Eclat mit welchem diese Cur verunglückte wurde für ihn eine Hauptveranlassung 1778 nach Paris zu gehen (C. Pichler Denkw. I S. 45 ff.). Ein interessanter Brief von ihr über ihre Weise zu lernen ist in den rhein. Beiträgen zur Gelehrsamkeit 1781 I S. 243 ff. gedruckt. Auf ihrer Kunstreise hielt sie sich auch in Salzburg auf, wo sie mit Leop. Mozart viel und freundschaftlich verkehrte — es war im Sommer 1783 als Wolfgang zum Besuch dort war (Wiener allg. mus. Ztg. 1817 S. 290) —; ging durch einen Theil Deutschlands — Anfang October 1783 gab sie in Frankfurt Concert (Cramer Mag. f. Musik II S. 38) — nach Paris, wo sie Anfang April 1784 im Concert spirituel spielte (Cramer a. a. O. II S. 174), und London und kam 1786 nach Wien zurück, überall ihres Klavierspiels wie ihres liebenswürdigen Charakters wegen bewundert (Ephemer. d. Litt. u. d. Theat. III S. 193 ff.). Von da an widmete sie sich ganz einem Institut für musikalischen Unterricht (A. M. Z. XII S. 471 ff.) und starb am 1. Febr. 1824.

84) Vielleicht ist dies das Concert in B-dur (N. 11), componirt 30. Sept. 1784.

Für die Fasten 1786 hatte Mozart, wie er seinem Vater schrieb (28. Dec. 1785), drei Subscriptions-Akademien mit 120 Subscribenten zu Stande gebracht; in einem derselben spielte er das neue Concert in C-moll, dessen Andante er repetiren mußte[85]. In der Adventszeit desselben Jahres gab er, wie der Vater berichtet (8. Dec. 1786), auf dem Casino vier Akademien[86], und reiste im Januar des folgenden Jahres nach Prag, wo der Componist des Figaro mit Enthusiasmus aufgenommen wurde. Er ließ sich auf allgemeines Verlangen in einer großen musikalischen Akademie im Operntheater auf dem Theater hören, das gedrängt voll war; der Beifall wollte nicht enden, als Mozart zum Schluß des Concerts frei phantasirte, dreimal wurde er wieder ans Klavier gerufen, und ein zweites Concert hatte denselben glänzenden Erfolg; die Sängerin Storace erzählte Leop. Mozart, wie dieser seiner Tochter mittheilt (1. März 1787), daß sein Sohn in Prag 1000 fl. gewonnen habe.

Wenn auch der Ruhm und die Einnahme dieser Concerte

85) Das Concert in C-moll (N. 7) ist am 24. März 1786 geschrieben, die beiden anderen für diese Akademien componirten Klavierconcerte sind in Es-dur (N. 6) vom 16. Dec. 1785 und in A-dur (N. 2) vom 2. März 1786. Nissen läßt S. 487 Mozart in einem Brief vom 28. Dec. 1785 schon über das Concert berichten, das am 24. März 1786 erst geschrieben ist. Auch an anderen Stellen schiebt er Stellen aus mehreren Briefen zusammen, oder berichtet aus verschiedenen und giebt dann nur das Datum eines einzigen an; man kann daher, wo es aufs Datum ankommt, seine Angaben nur mit Vorsicht gebrauchen. Mir liegen vom Jahr 1784 an nur einzelne Briefe Mozarts an seinen Vater vor, indessen geben andere Briefe desselben, sein thematischer Catalog und Leop. Mozarts Correspondenz mit seiner Tochter aus den Jahren 1784—1787 (im Mozarteum zu Salzburg) in den meisten Fällen die Mittel zur Controle.

86) Für diese componirte er ein neues Concert in C-dur (N. 16) am 4. Dec. 1786.

den Belohnungen nicht gleich kamen, welche schon damals Sängern und Sängerinnen von Ruf zu Theil wurden [87], so wäre es doch ungerecht zu behaupten, daß Mozart von dem Publicum jener Zeit nicht gebührend anerkannt, und daß diese Anerkennung nicht auch in klingender Münze ausgesprochen wäre. Bei einem Vergleich mit den beispiellosen Virtuosenerfolgen neuerer Zeiten darf man nicht übersehen, daß das musikalische Publicum, auch dasjenige welches Concerte besucht, eine ungeheure Ausdehnung gegen jene Zeit gewonnen hat, wo auch dieser Kunstgenuß wesentlich noch ein Vorrecht der höheren Stände, der vornehmen und reichen Leute war. Zwar breitete sich grade in jener Zeit in Wien die Theilnahme am Theater und an Concerten mit dem zunehmenden Interesse für Litteratur und Kunst auch im Bürgerstande mehr und mehr aus, doch würde man sich irren, wollte man sich das Concertpublicum jener Zeit als ein ähnlich zusammengesetztes denken, wie man sie jetzt kennt. Die Verschiedenheit dieser musikalischen Zustände zeigt sich namentlich auch in den Privatconcerten jener Zeit. Während des Winters, und namentlich in der Fastenzeit, spielte in den großen Gesellschaften des Adels und des reichen Bürgerstandes, der es demselben nachzuthun suchte, die Musik eine Hauptrolle und diese musikalischen Aufführungen hatten einen Umfang und eine Bedeutung, wie jetzt etwa die Hofconcerte [88].

87) Die Sängerinnen Storace und Coltellini bezogen außer freier Wohnung und Equipage 1000 Ducaten Gehalt, wozu Benefice, Akademien und bedeutende Nebeneinnahmen hinzukamen; der Sänger Marchesi erhielt für sechs Vorstellungen 600 Ducaten und einen kostbaren Ring (Müller Abschied S. 8).

88) Außerdem war die Neigung für Liebhabertheater, die aber in den Fasten nicht befriedigt werden durfte, allgemein, auf denen auch Opern gegeben wurden (C. Pichler Denkw. I S. 124 ff.). Eine Oper bei Fürst C. Liechtenstein ist oben erwähnt, ebenso die Aufführung von Mozarts

Es war nichts Seltenes, daß vornehme Herren ihre eignen Capellen unterhielten, und wenn diese auch nicht in der Art, wie es beim Fürsten Esterhazy oder dem Prinzen von Hildburghausen[89] der Fall war, ein vollständig besetztes Orchester ausmachten, so war es doch namentlich beim böhmischen Adel häufig daß ein großer Theil der Hausbedienten im Orchester verwendet werden konnte[90], oder man hielt wenigstens eine vollständig besetzte Harmoniemusik, die bei Tafel oder Serenaden besonders beliebt war[91]. Immer aber wurde in Privatconcerten dieser Art vollständiges Orchester, sowohl für selbständige Instrumentalcompositionen als zur Begleitung der Virtuosen verwandt, was allerdings durch die damals noch übliche schwächere Besetzung desselben erleichtert wurde; und diese Einrichtung war von großer Bedeutung für die musikalischen Zustände. Theils gaben diese häufigen Concerte einer großen Anzahl von Musikern Gelegenheit sich zu tüchtigen Orchesterspielern auszubilden und als solche ein anständiges Auskommen zu finden, — wie es denn nicht zu bezweifeln ist daß die vorzüglichen Orchesterkräfte, welche man Wien damals nachrühmte, großentheils in diesen Verhältnissen begründet waren —; theils fanden die Componisten unausgesetzt Veranlassung sich auf verschiedene Weise zu versuchen, da die Masse des hier verbrauchten musikalischen Stoffes — man denke nur an die außerordentliche

Idomeneo auf einem adlichen Liebhabertheater (II S. 561). Kelly erwähnt das Privattheater des Fürsten Auersperg, auf welchem die Gräfin Hatzfeld Glucks Alceste unübertrefflich schön darstellte (Reminisc. I p. 201). Mozart schrieb dem thematischen Verzeichniß zufolge am 20. April 1791 „für Dilettanti" einen Schlußchor zu Sartis Oper Le gelosie villane, der mir übrigens unbekannt geblieben ist.

89) Dittersdorf Selbstbiogr. S. 7 ff. 49 f.

90) Gyrowetz Selbstbiogr. S. 8.

91) Vgl. I S. 585.

Anzahl von Symphonien, welche jene Zeit hervorbrachte — sehr ansehnlich sein mußte. Es war natürlich für die vornehme Welt ein Gegenstand des Ehrgeizes nicht allein ein treffliches Orchester zu haben, sondern auch durch Neuheit oder Beliebtheit anziehende Compositionen angesehener Meister aufführen zu lassen, vor allem aber berühmte Virtuosen aller Art zu gewinnen. Der Aufwand, welchen musikalische Soireen dieser Art verursachten, war sehr groß, allein die Sitte hatte es mit sich gebracht, daß die Aristokratie diesen Aufwand für die damals alle anderen überragende Kunst als ehrenhaft und würdig betrachtete, und ganz abgesehen davon wie viel wirkliche Kunstliebe mitwirkte so kam diese Ansicht der Kunst zu Statten. Bei dem Beifall, welchen Mozart als Klavierspieler fand, konnte es nicht ausbleiben, daß er für die Akademien der vornehmen Welt gesucht wurde, wie denn auch davon schon mehrfache Beispiele vorgekommen sind. Bereits im Winter 1782 war er beim Fürsten Gallizin auf alle Concerte engagirt[92]; im nächsten Winter spielte er regelmäßig bei demselben, bei Graf Johann Esterhazy, bei Graf Zichy u. a. Er rechnete seinem Vater vor, daß er vom 26. Febr. bis 3. April fünfmal beim Gallizin, neunmal beim Esterhazy zu spielen habe, wozu drei Concerte von Richter und fünf eigene Akademien kämen, die zufälligen Einladungen nicht gerechnet. „Habe ich nicht genug zu thun?" fragt er ihn. „Ich glaube nicht daß ich auf diese Art außer Uebung kommen werde." Als der Vater im Jahr 1785 in Wien war, schreibt er seiner Tochter daß der Flügel Wolf-

92) „Prinz Gallizin hat mir gesagt", schreibt er (21. Dec. 1782) „ich bin auf alle seine Concerte engagirt, werde allzeit mit seiner Equipage abgeholt und nach Hause geführt, und dort auf die nobelste Art von der Welt tractirt."

gangs vom 11. Febr. bis 12. März „wohl zwölfmal ins Theater oder zum Fürsten Kaunitz, Grafen Zichy u. s. w. getragen worden sei." In welcher Weise Mozart für diese Theilnahme an Privatconcerten honorirt worden sei darüber liegt nichts vor. Im Allgemeinen aber galt es für eine Ehrensache der Aristokratie ausgezeichnete Künstler ausgezeichnet zu belohnen; auch war ihre Stellung wie überhaupt so auch dem Künstler gegenüber noch die exceptionelle, daß dieser, ohne seine persönliche Würde irgendwie verletzt zu fühlen, als eine Liberalität annehmen konnte, was da, wo auch der vornehme Mann nur als ein Individuum in der Masse des Publicums erscheint, leicht einen anderen Anstrich gewinnt. Diese vorzugsweise vornehme Haltung, welche die Aristokratie dem Künstler gegenüber behauptete, hinderte doch in keiner Weise eine feine und wohlwollende, auf der Achtung vor dem Künstler und Menschen beruhende Behandlung desselben; unter solchen Umständen wird man es ebenso begreiflich finden, wenn diese Humanität der Vornehmen bereitwillig anerkannt und gepriesen wurde, als wenn gelegentlich Künstler sich dem Adel gegenüber elend erniedrigten. Es ist ein neues Zeugniß für das innere Gleichgewicht und die ruhige Klarheit Mozarts, wenn wir ihn auch in diesen Verhältnissen nicht allein völlig frei und unbehindert durch die Formen des socialen Verkehrs, sondern mit jener wahren Unabhängigkeit eines bedeutenden Mannes sich bewegen sehen, der weiß was er sich und seiner Ehre schuldig ist, ohne je Rücksichtslosigkeit und Impertinenz als das Privilegium in Anspruch zu nehmen, das dem genialen Künstler der gebildeten Gesellschaft gegenüber zustehe. Uebrigens schloß die förmlichere Etikette, welche dazumal die Stände strenger schied, auch engere freundschaftliche Verhältnisse nicht aus, wie Mozart zum Fürsten Lichnowsky, der später Beethovens Freund und

Beschützer war, und zum Grafen August Hatzfeld in einer innigen Freundschaft stand[93].

Mozart pflegte auch regelmäßig in seiner Wohnung Sonntags Vormittags Musikaufführungen zu halten, zu welchen er nicht allein seine Freunde einlud, sondern welche von den Musikliebhabern gegen Honorar besucht wurden. Kelly (Remin. I p. 226) erzählt daß er nie bei denselben gefehlt habe, auch finde ich sie sonst mitunter erwähnt und

93) Aug. Graf von Hatzfeld, Domherr zu Eichstädt, geb. 1756, starb in Bonn 1787 an der Schwindsucht. In einem ausführlichen Bericht über ihn (Cramers Mag. d. Mus. II S. 1380 ff.) heißt es: „Des Seligen musikalisches Talent war unter Männern seines Standes vielleicht das einzige seiner Art. Das Instrument, auf welchem er es mehr als jeder Andere von gleichem Rang zur Vollkommenheit brachte, war die Violine. Beecké und Bachon waren seine liebsten und vertrautesten Kunstfreunde. Letztern lernte er in Paris kennen, und Talent, Genie und Kunstgefühl fesselten beide bald unzertrennlich aneinander. Aus Ueberzeugung und Sympathie studirte er die Spielart seines Freundes Bachon und machte sie sich ganz eigen. Seine Hauptstärke bestand im Vortrag des Quadro; mit Concertspielen gab er sich weniger ab, wiewohl er es nicht ganz vernachlässigte. In Wien machte er Bekanntschaft und Freundschaft mit Mozart. Hier studirte und spielte er unter Anleitung des Autors selbst dessen berühmte Quadros und verschwisterte sich so mit dem Geiste ihres Componisten daß derselbe sein Meisterstück fast von keinem andern mehr hören wollte." Für ihn schrieb Mozart die Arie mit obligater Violine zur Aufführung des Idomeneo auf dem adlichen Liebhabertheater (II S. 561. 563). So wie seinem edlen Charakter, der aber nur näheren Freunden ganz erkennbar geworden sei, die größten Lobsprüche ertheilt werden, so wird namentlich die bewundernswürdige Fassung, mit welcher er dem Tode entgegengegangen sei, gerühmt. Grade so schreibt Mozart in einem sehr ernsten Brief an den Vater (4. April 1787): „Ich habe Ihnen schon über diesen Punkt [Tod und Sterben] bey Gelegenheit des traurigen Todesfalls meines liebsten, besten Freundes Grafen v. Hatzfeld meine Denkungsart erklärt. Er war 31 Jahre alt, wie ich; ich bedaure ihn nicht, aber wohl herzlich mich und alle die, welche ihn so genau kannten wie ich."

habe noch von alten Leuten gehört, welche sie in Mozarts letzten Lebensjahren besucht hatten. Diese fanden also auch damals noch Theilnahme; ob Mozart seine öffentlichen Concerte auch nach dem Jahr 1788 mit gleichem Beifall und Erfolg fortsetzte, oder ob die Zeit gekommen war, in welcher auch er erfahren sollte, daß die Wiener „gern abschossen“, kann ich nicht mit Bestimmtheit sagen. Da er im Juni, Juli und August des Jahres 1788 drei Symphonien schrieb, so läßt sich daraus schließen daß er damals Concerte gab, so wie man danach daß in den nächsten Jahren weder Symphonien noch Concerte geschrieben werden wohl vermuthen darf, daß ihm keine Akademien Veranlassung dazu boten. Leider sprechen auch die ungünstigen Vermögensverhältnisse, in denen er sich in diesen Jahren befand, dafür daß eine so bedeutende, oder vielmehr seine wichtigste Einnahmequelle versiegt war, wodurch denn auch wohl die Reisen nach Berlin und Frankfurt hauptsächlich veranlaßt wurden. Erst im Januar 1791 begegnen wir einem Klavierconcert in B-dur (N. 15), das wohl gewiß für ein Fastenconcert bestimmt war.

Die Veröffentlichung von Compositionen, welche nach jetzigen Begriffen Mozart seine Haupteinnahme hätte bringen müssen, war verhältnißmäßig für ihn nicht einträglich. Der Musikalienhandel hatte damals noch in keiner Weise die Ausdehnung und Bedeutung erlangt, wie später, obwohl bald nach Mozarts Tode grade die Herausgabe seiner Werke durch ihre außerordentliche Verbreitung und nachhaltigen Einfluß wesentlich beigetragen hat dem Musikalienhandel einen großen Aufschwung zu geben. Zu seinen Lebzeiten aber wurden bei weitem mehr Compositionen durch Abschriften bekannt als durch den Stich; und sowie der Zufall bei diesem Mittel der Publication einen um vieles größeren Spielraum rücksichtlich der Verbreitung hat, so gehörte eine außerordent-

liche Sorgfalt und Aufmerksamkeit dazu, wenn der Componist sein Recht wahren und den Vertrieb von Abschriften verhüten wollte, welche nicht von ihm bezogen, also ihm nicht bezahlt waren. Daß diese Sorgsamkeit nicht Mozarts Sache war und daß man hinter seinem Rücken Abschriften nahm und verkaufte, versteht sich von selbst. Nur mit seinen Concerten nahm er sich in Acht, weil ihm hier zu viel darauf ankam allein in ihrem Besitz zu bleiben und sie nicht von Jedem spielen zu lassen. Die drei ersten Concerte zwar hielt er für vortheilhaft selbst zu publiciren und schrieb seinem Vater er wolle Billets gegen baare sechs Ducaten austheilen (23. Dec. 1782), später wurde der Preis auf 4 Ducaten bestimmt[94]; auch das fand der Vater zu theuer; allein Mozart meinte, jedes Concert sei seinen Ducaten werth und nicht dafür zu copiren (22. Jan. 1783). Ob er dabei seine Rechnung fand weiß ich nicht, die später geschriebenen hielt er lieber zurück. Als er seinem Vater die im folgenden Jahr componirten zuschickte, schrieb er ihm (24. Mai 1784): „Ich will gern Geduld haben, bis ich sie wieder zurück erhalte,

94) Die Anzeige in der Wiener Zeitung (Mittw. 15. Jan. 1783 N. 5 Anhang) lautet: „Herr Kapellmeister Mozart macht hiemit dem hochansehnlichen Publikum die Herausgabe dreier neuer erst verfertigter Klavierconzerten bekannt. Diese 3 Conzerten, welche man sowohl bey großem Orchester mit blasenden Instrumenten, als auch nur à quattro, nämlich mit 2 Violinen, 1 Viola und Violoncell aufführen kann, werden erst Anfangs April d. J. zum Vorschein kommen, und nämlich nur denjenigen (schön copirt und von ihm selbst übersehen) zu Theil werden, die sich darauf subscribirt haben. Es dient hiemit zur ferneren Nachricht, daß bey ihm vom 20. d. M. an gerechnet bis letzten März Subscriptionsbillets gegen 4 Ducaten zu haben sind. Seine Wohnung ist auf der hohen Brücke im klein Gerbersteinschen Haus n. 437 im dritten Stock."

Diese drei Concerte in A-dur (N. 10), F-dur (N. 12) und C-dur N. 5) sind dann gedruckt in Wien als Oeuvre IV.

nur daß sie kein Mensch in die Hände bekommt; denn ich hätte erst heute für eines 24 Ducaten haben können; ich finde aber daß es mir mehr Nutzen schafft, wenn ich sie noch ein Paar Jährchen bey mir behalte und dann erst durch den Stich bekannt mache.“ Auf Reisen nahm er daher nur die Orchesterstimmen mit und spielte selbst aus einer Klavierstimme, die, wie Rochlitz berichtet (A. M. Z. I S. 113), ein sonderbares Ansehen hatte, indem sie nur einen bezifferten Baß enthielt, über dem nur die Hauptideen ausgeschrieben, Figuren, Passagen u. dgl. nur leicht angedeutet waren; er verließ sich auf sein Gedächtniß, das ihn freilich nie im Stich ließ.

Wenn der Componist sich so bei manchen Compositionen, wie Concerten, Symphonien hauptsächlich durch den Gebrauch entschädigt fand, welchen er selbst davon in seinen eigenen Aufführungen machte, so waren dagegen andere Sachen zunächst für Andere gemacht. Nicht wenige Compositionen schrieb Mozart für seine Schüler, eine außerordentliche Anzahl für gute Freunde und Bekannte, — man denke allein an die vielen Arien für befreundete Sänger und Sängerinnen —, manche wurden auch für bestimmte Veranlassungen bei ihm bestellt. Von diesen sind die Quartetts, welche er für Friedrich Wilhelm II im Jahr 1789 und 1790 schrieb, ihm sicherlich gut honorirt[95]; bekannt ist daß für das Requiem 100 Ducaten vorausbezahlt wurden, auch mag die Bearbeitung der Händelschen Oratorien, welche van Swieten im Jahr 1788 und 1789 veranlaßte, sowie eine und die andere Bestellung und Dedication ihm etwas eingebracht haben. Sieht man aber die lange Reihe Mozartscher

95) Es wird erzählt daß er für das erste derselben eine kostbare goldene Dose mit 100 Friedrichsdor erhielt (N. Berl. Musikzeitg. 1856 S. 35).

Compositionen, welche auf solche Veranlassung entstanden sind, näher darauf an, so muß man die Vermuthung fassen daß die meisten derselben für ihn keine Erwerbsquelle geworden sind. Charakteristisch ist folgende durch seine Wittwe später bekannt gewordene Begebenheit[96]. Bei einer der Sonntagsmusiken, welche Mozart in seiner Wohnung gab, hatte sich ein polnischer Graf eingefunden, der über das damals neue (30. März 1784 componirte) Klavierquintett mit Blasinstrumenten ganz entzückt war und Mozart ersuchte ihm gelegentlich ein Trio mit obligater Flöte zu schreiben, was dieser versprach. Kaum nach Hause gekommen schickte der Graf Mozart hundert halbe Souverainsdor mit einem sehr verbindlichen Billet, in welchem er seine lebhaften Danksagungen für den so eben bei ihm gehabten Genuß wiederholte. Mozart, der nach dem Inhalt des Schreibens die übersandte Summe als ein großmüthiges Geschenk ansah, dankte verbindlichst und schickte dem Grafen zur Erwiederung die Originalpartitur jenes Quintetts, das ihm so sehr gefallen — was er sonst nie zu thun pflegte —, rühmte auch mit großer Freude allenthalben den Edelmuth desselben. Nach einem Jahr kam der Graf wieder zu Mozart und erkundigte sich nach dem Trio; Mozart entschuldigte sich, daß er sich noch nicht aufgelegt gefühlt habe etwas des Grafen Würdiges zu componiren. „So werden Sie sich wohl auch nicht aufgelegt fühlen" erwiederte der Graf „mir die hundert halben Souverainsdor wieder zu geben, die ich Ihnen dafür vorausbezahlte." Mozart zahlte ihm die Summe zurück, der Graf aber behielt die Partitur des Quintetts, das bald darauf ohne

96) A. M. Z. I S. 289. Dieselbe Geschichte, nur daß sie nach Prag verlegt ist, wird als eine noch unbekannte, aus dem Französischen und von Paris aus „wahrscheinlich nicht ohne besondere gute Ursachen" mitgetheilte, von Neuem bekannt gemacht A. M. Z. VI S. 196.

Mozarts Zuthun als Quartett für Klavier und Saiteninstrumente in Wien gestochen wurde [97]. Gegen solche Leute und solche Handlungsweise hatte Mozart keine Waffen als ein achselnzuckendes: Der Lump!

Daß auch andere Leute als dieser polnische Graf gelegentlich von solcher Gutmüthigkeit zu profitiren wußten läßt sich wohl denken. „Von Niemand wurde diese Sorglosigkeit um Geld mehr gemißbraucht als von Musikalienhändlern und Schauspieldirecteurs“ sagt Rochlitz (A. M. Z. I S. 83), indem Mozart die meisten seiner Klaviersachen aus Gefälligkeit gegen Bekannte geschrieben habe, von denen sich die Musikalienhändler Abschriften zu verschaffen gewußt und drauf los gedruckt hätten. „Besonders hatte ein gewisser ziemlich berühmter Kunsthändler eine Menge solcher Geschäfte gemacht, und eine Menge Mozartsche Compositionen gedruckt, verlegt, verkauft, ohne den Meister nur darum zu fragen. Einst kam ein Freund zu diesem — „Da hat der A. [98] wieder einmal eine Partie Variationen fürs Klavier von Ihnen gedruckt; wissen Sie davon?“ — Nein! — „Warum legen Sie ihm aber nicht das Handwerk einmal?“ — Ei, was soll man viel Redens machen: es ist ein Lump! — „Es ist aber hier nicht bloß des Geldes, sondern auch Ihrer Ehre wegen.“ — Nun, wer mich nach solchen Bagatellen beurtheilt, ist auch ein Lump. Nichts mehr davon! —“ Dies mag gelten von Variationen — wir sahen schon (S. 67), wie wenig Werth er darauf legte — und ähnlichen Kleinigkeiten [99]; diese mochten ohne sein Vorwissen gedruckt werden

97) Dieses oft gedruckte, auch in die Oeuvres XIV aufgenommene, Arrangement ist also nicht von Mozart selbst gemacht.

98) Es kann nur Artaria gemeint sein.

99) Von Frl. Auernhammer wird gesagt (Cramer Magaz. d. Mus. II S. 1274): „Sie ist es, die viele Sonaten und variirte Arietten von

und als beliebte Artikel den Verlegern guten Vortheil bringen, von welchem Mozart nichts genoß. Allein wollte man nach der von Rochlitz berichteten Anekdote das Verhältniß Mozarts zu seinen Verlegern, namentlich den Wienern[100], im Allgemeinen beurtheilen, würde man schwerlich das Richtige treffen. Zunächst ist zu erwägen, daß von Mozarts Compositionen bei seinen Lebzeiten verhältnißmäßig sehr wenig gedruckt ist, wenn auch durch Abschriften viele derselben verbreitet waren[101]. Wir wissen bereits, daß er einige selbst auf Subscription herausgab[102], andere und zwar die bedeu-

Mozart bey die Herren Artaria zum Stich besorgt und durchgesehen hat." Man sieht freilich nicht, ob hier das Colportiren oder das Corrigiren die Hauptsache ist, allein offenbar wird aus dieser Thätigkeit ihr ein Verdienst gemacht, und etwas Unrechtmäßiges fand man also nicht darin.

100) Außerhalb Wien wurde freilich Vieles nachgedruckt, zum Theil in Arrangements, wobei Mozart sicherlich nie gefragt wurde; allein theils darf man für jene Zeit nicht die geordneten Verhältnisse unseres jetzigen Musikhandels voraussetzen, theils muß man sich erinnern, daß erst seit Mozarts Tode das Nachdrucken seiner Werke mit Eifer betrieben wurde. Um dies im Einzelnen ins Klare zu bringen wären bibliographische Untersuchungen erforderlich, welche auf musikalischem Gebiet mit unglaublichen Schwierigkeiten zu kämpfen haben.

101) In der Ankündigung der gleich zu erwähnenden Quartetts in der Wiener Zeitung 1785 S. 2191, heißt es zum Schluß: „Da Hr. Kunsthändler Torricella in den letzteren Zeitungen auch 6 Quartetten vom Mozart um billigen Preis, ohne dabey anzumerken, ob solche geschrieben oder gestochen, alt oder neu, ankündigte, so hält es Hr. Mozart für Pflicht, ein schätzbares Publikum zu benachrichtigen, daß gedachte 6 Quartetten keineswegs neu, sondern ein altes Werk sey, welches er bereits vor 15 Jahren geschrieben hat, damit Liebhaber, die seine neuen erwarten, nicht die unrechten erhalten." Für unrechtmäßig hielt also auch Mozart diesen Handel mit Abschriften seiner Werke nicht; wie denn auch in derselben Zeitung Joh. Traeg — der mit Abschriften von Musikalien handelte (Nicolai Reise IV S. 557) — mehrere Mozartsche Compositionen, gedruckte und ungedruckte, ausbietet.

102) Dies war in jener Zeit bei weitem der gewöhnlichste Weg um

tenderen wurden durch Torricella[103], Artaria und Hoffmeister von ihm selbst publicirt. Nur in einem Fall ist mir bekannt welches Honorar ihm gezahlt wurde; er selbst schrieb seinem Vater, wie dieser seiner Tochter mittheilt (22. Jan. 1785), daß er die Jos. Haydn dedicirten Quartetts an Artaria für 100 Ducaten verkauft habe. Das war für jene Zeit ein ansehnliches Honorar, und bei der Aufnahme, welche jene Quartetts zur Zeit ihres Erscheinens fanden, konnte der Verleger wohl glauben sie zu theuer bezahlt zu haben. Ueberhaupt mußten die größeren Compositionen Mozarts, an deren Veröffentlichung ihm selbst gelegen war, sich erst allmählich die allgemeine Theilnahme erringen, weil sie in jeder Hinsicht für zu schwer galten[104], und es ist ganz glaublich, was erzählt wird[105], daß Hoffmeister[106] Mozart erklärte: „Schreib

---

Compositionen zu publiciren; man darf nur z. B. die zahlreichen Subscriptionsanzeigen in Cramers Magazin für Musik sich ansehen, deren Verfasser sich zum Theil wunderlich genug geberden.

103) Torricella ließ auch den Klavierauszug der Entführung stechen und hatte einen bedeutenden Verlust, als ihm ein Augsburger damit zuvorkam (S. 77).

104) Ein Berichterstatter aus Kopenhagen (Kunzen?) in der A. M. Z. I S. 547 erzählt von dem Commerzienrath Hummel, einem angesehenen Musikalienhändler in Berlin, dieser habe behauptet, daß er es den Noten schon äußerlich ansehen könne, obgleich er nicht musikalisch sei, ob sie für seinen Handel taugten oder nicht. „Auf Mozart" erzählt er „war er sehr übel zu sprechen und rühmte sich verschiedene Werke ihm zurückgeschickt zu haben (der gute Mann ahnte damals noch nicht das Glück, das, freilich erst nach seinem Tode, seine Sachen machen würden), dahingegen waren ihm Pleyel und Pichl die größten Stützen der Kunst."

105) Rochlitz A. M. Z. XV S. 313. Für Freunde der Tonkunst I S. 148.

106) Frz. Ant. Hoffmeister, geb. zu Rothenburg am Neckar 1754, widmete sich in Wien der Musik und wurde dort Kapellmeister an einer Kirche. Er errichtete darauf eine Musikniederlage und gab seit 1785 monatliche Hefte unter dem Titel Prenumeration pour le Pfte heraus,

populärer, sonst kann ich nichts mehr von Dir drucken und bezahlen!" — nicht minder glaublich daß Mozart antwortete: „Nun, so verdiene ich nichts mehr und hungere, und scheer mich doch den Teufel darum!"[107] Man sagt, die beiden schönen Klavierquartetts in G-moll (componirt im Juli 1785) und in Es-dur (componirt im Juni 1786) seien nur der Anfang einer mit Hoffmeister contractlich verabredeten Folge gewesen; als aber Hoffmeister geklagt habe, das Publicum finde sie zu schwer und wolle sie nicht kaufen, habe Mozart ihn freiwillig seines Contracts entbunden und die Fortsetzung aufgegeben[108].

Als Beleg für die Weise, mit der Mozart von den Schau-

---

in denen Quartetts, Trios u. a. für Klavier von Mozart, Haydn, Vanhall und ihm selbst erschienen. Im Jahr 1800 begründete er in Leipzig das Bureau de musique, zog sich 1805 aus allen Geschäften zurück, ging wieder nach Wien und starb dort 1812. Er war ein außerordentlich fruchtbarer Componist — Beethoven redet ihn in einem Briefe „mein geliebter Herr Bruder in der Tonkunst" an (N. Zeitschr. f. Mus. VI S. 75) — und bestrebte sich mit Erfolg populärer zu schreiben als Mozart.

107) Einen etwas anderen Ton finden wir allerdings in einem Billet, welches Mozart 20. Nov. 1785 an Hoffmeister schrieb (N. Zeitschr. f. Mus. IX S. 164): „Lieber Hoffmeister! Ich nehme meine Zuflucht zu Ihnen und bitte Sie mir unterdessen nur mit etwas Geld beizustehen, da ich es in diesem Augenblick sehr nothwendig brauche. — Dann bitte ich Sie sich Mühe zu geben mir sobald als möglich das Bewußte zu verschaffen. — Verzeihen Sie daß ich Sie immer überlästige; allein da Sie mich kennen und wissen, wie sehr es mir daran liegt, daß Ihre Sache gut gehen möchten, so bin ich auch ganz überzeugt daß Sie mir meine Zudringlichkeit nicht übel nehmen werden, sondern mir eben so gern behülflich seyn werden als ich Ihnen." — Auf der Rückseite hatte Hoffmeister angemerkt: „Den 20. Nov. 1785 mit 2 Dukaten." Daß Mozart auch später noch mit Hoffmeister in Geldnegociationen stand beweisen die Briefe an seine Frau (Beil. XIX, 6. 7.).

108) Vgl. Nissen S. 633.

spieldirectoren gemißbraucht worden sei, erzählt Rochlitz[109] eine Anekdote von einem gewissen Schauspieldirector, „der allerdings genannt zu werden verdiente", welcher theils durch eigene Schuld theils durch Mangel an Unterstützung des Publicums heruntergekommen halb verzweifelnd zu Mozart kam, ihm seine Umstände erzählte und damit schloß daß nur er ihn retten könne.

„Ich? — womit?"

„Schreiben Sie eine Oper für mich ganz im Geschmack des heutigen Wiener Publicums: Sie können dabei den Kennern und Ihrem Ruhme immer auch das Ihrige geben, aber sorgen Sie vornämlich auch für die niedrigern Menschen aller Stände. Ich will Ihnen den Text besorgen, will Decorationen schaffen u. s. w. Alles, wie mans jetzt haben will."

„Gut — ich wills übernehmen."

„Was verlangen Sie zum Honorarium?"

„Sie haben ja nichts! Nun — wir wollen die Sache so machen, damit Ihnen geholfen und mir doch auch nicht aller Nutzen entzogen werde. Ich gebe Ihnen einzig und allein meine Partitur; geben Sie mir dafür was Sie wollen: aber unter der Bedingung, daß Sie mir dafür stehen daß sie nicht abgeschrieben werde. Macht die Oper Aufsehen, so verkaufe ich sie an andere Directionen, und das soll meine Bezahlung sein."

„Der Herr Theaterdirecteur" fährt Rochlitz fort „schloß den Vertrag mit Entzücken und heiligen Betheuerungen. Mozart schrieb emsig, schrieb brav und ganz nach dem Willen des Mannes. Man gab die Oper, der Zulauf war groß, ihr Ruf flog in Deutschland umher und nach wenigen Wochen gab man sie schon auf auswärtigen Theatern, ohne daß

109) A. M. Z. I S. 83. Vgl. S. 147.

ein einziges die Partitur von Mozart erhalten hätte! — Als dieser die Betrügerei erfuhr, war alles was er sagte: Der Lump! und damit war es vergessen."

Daß Rochlitz von Schikaneder und der Zauberflöte spricht kann nicht zweifelhaft sein und Nissen, der ihm die Geschichte nacherzählt (S. 548 f.), hat beide ohne Weiteres genannt. Allein darin liegt auch der Beweis daß sie so nicht wahr sein könne. Denn die Zauberflöte wurde am 30. Sept. 1791 zuerst gegeben, anfangs sogar mit zweifelhaftem Erfolg, und Mozart starb am 5. December desselben Jahres. Während dieser Zeit ist die Zauberflöte außerhalb Wien nirgends gegeben worden und es ist kaum glaublich daß man sich von auswärts her so rasch um die Partitur bemüht habe. Wenn daher Schikaneder die Partitur ohne das Recht zu haben verkaufte, so kann dies wohl erst nach Mozarts Tode zum Schaden von dessen Wittwe geschehen sein. Im bestimmten Gegensatz zu dieser Behauptung beantwortet Seyfried[110] die Frage: „Wie hats Schikaneder dem großen Mozart gemacht?" mit der Angabe: „Er zahlte dem Schöpfer der Zauberflöte blanke hundert Speciesdukaten — ein damals besonders für die precäre Existenz einer kleinen subordinirten Nebenbühne unerhört bedeutendes Honorar, dessen sich der Meister bis dahin nicht einmal von Seiten einer Hofintendanz rühmen konnte — und überließ nebstdem noch den Reinertrag des Partiturenverkaufs der Wittwe seines verewigten Freundes." Ich will nicht entscheiden, wie weit dies letztere Zeugniß unbedingtes Zutrauen verdiene; allein soviel erhellt, daß für das Verhältniß Mozarts zu den Theaterdirectionen jene Anekdote nicht maaßgebend sein darf. Was das Honorar anlangt, so irrt Seyfried insofern, als er nicht wußte, daß

110) Neue Zeitschr. f. Mus. XII S. 180.

hundert Ducaten damals in Wien das übliche Honorar für eine bestellte Oper war. Dieses erhielt auch Mozart, wie wir wissen, für die Entführung (S. 75), für den Figaro und ohne Zweifel auch für Così fan tutte; dazu pflegte der Ertrag einer Benefizvorstellung (ebenso für den Dichter) hinzuzukommen, welcher natürlich vom Interesse des Publicums für den Componisten und seine Composition abhing: bei der Entführung erwähnt Mozart keiner Benefizvorstellung, sonst kann sie damals und auch wohl beim Figaro nicht unbedeutend gewesen sein [111]. Bondini zahlte für Don Giovanni ebenfalls dasselbe Honorar; die böhmischen Stände, welche die Clemenza di Tito zur Kaiserkrönung von Mozart schreiben ließen, werden ihm sicherlich keine geringere Entschädigung geboten haben, um so weniger, als selbst der, seiner Sparsamkeit wegen verrufene Director Guardasoni im Jahr 1789 es mit Mozart für den künftigen Herbst „fast richtig machte für die Oper 200 Dukaten und funfzig Dukaten Reisegeld zu geben", wie dieser seiner Frau meldete (Beil. XIX, 1) — eine Verabredung, die freilich nicht zur Ausführung kam [112].

111) Dittersdorf erzählt, die Einnahme seiner Benefizvorstellung vom Doktor und Apotheker habe 200 Ducaten betragen (Selbstbiogr. S. 243).

112) Ganz verwirrt und ungenau ist die Darstellung von Rochlitz (bei Nissen S. 499 f.). „Hiedurch [den geringen Erfolg des Figaro] gekränkt blieb Mozart bis kurz vor seinem Tode entschlossen für Wien keine Oper mehr zu schreiben, sondern trat in Verbindung mit Guardasoni, dem sehr unterrichteten, aber nach italiänischer Weise kärglich steuernden Unternehmer jener kleinen vortrefflichen italiänischen Gesellschaft, die zu Prag, Warschau und Leipzig abwechselnd Opern gab. Dieser zahlte für jede 100 Dukaten mit Vorbehalt der Partitur für sich. So entstanden Don Giovanni [für Bondini geschrieben], Così fan tutte [in Wien componirt und aufgeführt], und Clemenza di Tito [von den böhmischen Ständen bestellt]. Von jenem Entschluß aber machte ihn abwendig Schikaneder, Unternehmer, Director, Dichter und erster Komiker des Vorstadttheaters an der Wieden zu Wien, ein kecker, possierlicher, lockerer Zeisig."

In dieser Hinsicht also stand Mozart den gleichzeitigen Operncomponisten nicht grade nach; was die Aufführungen auf fremden Bühnen anlangt, so liegen keine bestimmte Angaben vor, ob man ihn befragt und honorirt habe[113], allein auch hier darf man die Verhältnisse und Gebräuche jener Zeit nicht außer Acht lassen. In Italien war es hergebrachte Sitte, daß derjenige welcher eine Oper bestellte, dieselbe honorirte; was hernach mit der Partitur geschah überließ man meist dem Zufall. Der Impresario blieb im Besitz derselben und gestattete gewöhnlich seinem Copisten aus dem Verkauf der Abschriften Vortheil zu ziehen[114]; allein auch der Componist behielt die Partitur und scheint sie ohne Bedenken mitgetheilt zu haben, wo er davon Ehre oder Gewinn zu hoffen hatte. In Deutschland war das Verhältniß schon dadurch etwas verändert, daß der Componist es meistens mit einem Hoftheater und nicht mit einem Unternehmer zu thun hatte. Mozart berichtet seinem Vater, daß in Mannheim und München der Componist seine Partitur zu freier Verfügung behalte (II S. 447); er mußte sich gegen diesen, wie wir sahen, erst rechtfertigen, daß er die Partitur der Entführung verkaufte (S. 75 f.), und freuete sich daß Baron Riedesel dieselbe von ihm begehrte und nicht vom Copisten, „von welchem er sie alle Stunden um baares Geld hätte haben können.“ Man sieht, fremde Bühnen verschafften sich ihre Partituren auf dem Wege, der ihnen der bequemste war; wenn sie sich deshalb an den Componisten wandten, so geschah es, weil sie auf andere Weise nicht zu derselben zu gelangen wußten, oder aus irgend einem zufälligen Grund:

113) Vom preußischen Gesandten erwartete er ein angemessenes Honorar (S. 74); ob er es und wieviel er erhielt ist nicht bekannt.

114) S. I S. 214 f.

ein Recht für den Componisten, eine Pflicht, auch nur des Anstandes, für die Theaterdirectionen scheint damals keineswegs anerkannt gewesen zu sein. Strengstes Bewahren der Partitur, sorgfältige Beaufsichtigung der Copisten waren die einzigen Mittel, und diese reichten nicht weit, Mozart aber war wenig geeignet sie anzuwenden. Wenn daher seine Opern auf fremden Bühnen ohne Entschädigung für ihn gegeben wurden, so theilte er nur das Schicksal der meisten Componisten jener Zeit; auch finden wir nicht daß er darüber klagt. Er ist froh, wie er dem Vater schreiben kann (6. Dec. 1783), daß seine Entführung in Prag und Leipzig sehr gut und mit allem Beifall gegeben ist, wie ihn Augenzeugen versichert hatten, er ist glücklich als Figaro in Prag und Don Giovanni in Wien aufgeführt werden — keine Klage, daß eine zu fordernde Entschädigung nicht geleistet sei, wird laut.

Ziehen wir die Summe dieser ökonomischen Betrachtungen, so ist es freilich gewiß, daß die Leistungen Mozarts weder ihrer künstlerischen Bedeutung noch dem Gewinne, welchen die Bühnen wie die Verleger später davon gezogen haben, gemäß nach Verdienst und Würden honorirt worden sind; allein diesen Maaßstab darf man nicht ohne Weiteres anlegen. Die Bedingungen und Verhältnisse des Erwerbs, denen auch der Künstler unterworfen ist, werden, so unmittelbar sie auch mit seiner künstlerischen Begabung und Productionskraft zusammenhängen, doch noch stärker von der einmal geltenden Norm der bürgerlichen und staatlichen Lebensordnung beherrscht; der streng gegliederte und fest geschlossene Organismus des gesammten kaufmännischen und gewerblichen Getriebes, auf dem die bürgerliche Existenz beruht, fügt sich nicht der Kometenbahn des künstlerischen Genius: ein Glück, wenn dieser sich nicht darin verstrickt oder daran zerschellt. Vom Standpunkt des bürgerlichen Verkehrs aus wird man zuge-

stehen müssen, daß Mozart, hatte er sich gleich keines besonderen Glücks zu rühmen, doch im Ganzen nicht ungünstiger gestellt war als die meisten seiner Kunstgenossen, daß er als Virtuos und Componist theils nicht schlechter theils besser als andere bezahlt wurde, daß es ihm nicht an Gelegenheit Geld zu verdienen fehlte und daß er, wenn er auch diese nicht mit der Geschicklichkeit eines Speculanten zu benutzen wußte, dennoch in der That sehr gute Einnahmen hatte. Wäre Mozart in Beziehung auf Geldverhältnisse seinem Vater oder Jos. Haydn ähnlich gewesen, so hätte er ohne Zweifel aus seiner Situation in Wien ganz andere Vortheile gezogen; aber auch mit dem, was er wirklich einnahm, hätte er dann eine sorgenfreie, gesicherte Existenz haben können. Dies darf man, wenn man nach den oben mitgetheilten Angaben einen ungefähren Ueberschlag machen will, bestimmt behaupten; einen glaubwürdigen Zeugen hat man an Leopold Mozart. Dieser, der am wenigsten geneigt war auf die finanziellen Eigenschaften seines Sohnes großes Zutrauen zu setzen, hatte bei seinem Besuch in Wien im Jahr 1785 auch auf dessen Einnahmen und Lebensweise ein aufmerksames Auge und schrieb seiner Tochter (19. März 1785): „Ich glaube, daß mein Sohn, wenn er keine Schulden zu bezahlen hat, jetzt 2000 fl. in die Bank legen kann; das Geld ist sicher da, und die Hauswirthschaft ist, was Essen und Trinken betrifft, im höchsten Grad öconomisch."

Wie weit entfernt war Mozart von derartigen Ersparnissen! Seit seiner Verheirathung finden wir ihn fortwährend in immer neuen Geldverlegenheiten; eine Reihe von betrübenden Documenten bestätigt uns die Kette von Verdrießlichkeiten, Sorgen, Beschämungen und Demüthigungen, denen er sich dadurch ausgesetzt sah. Kaum ein halbes Jahr nach der Hochzeit mußte er in der größten Noth, weil der

Gläubiger die Prolongation eines Wechsels verweigerte und mit einer Klage drohte zur Baronin von Waldstädten seine Zuflucht nehmen[115]; als er im Juli desselben Jahres nach Salzburg reisen wollte, hatte er, schon im Begriff in den Wagen zu steigen, noch erst einen dringenden Gläubiger zu befriedigen — es waren nur 30 fl., welche dieser verlangte, aber auch soviel zu entbehren fiel Mozart damals schwer[116]. Und als er nicht lange wieder nach Wien zurückgekehrt war, überraschte ihn die Forderung von 12 Louisdor, welche er auf der Reise 1778 in Straßburg geliehen hatte und längst von seinem Vater zurückgezahlt glaubte, aufs unangenehmste:

---

115) Das Billet ist charakteristisch genug, besonders wenn man es mit dem ausgelassenen Brief an dieselbe Baronin (II S. 511 ff.) vergleicht, um hier Platz zu finden. „Hochschätzbarste Frau Baronin! Nun befinde ich mich in einer schönen Lage! — Mit Hr. v. Tranner besprachen wir uns letzthin daß wir eine Prolongation auf 14 Täge begehren wollten; da dieses doch jeder Kaufmann thut, ausgenommen es müßte der indiscreteste Mann von der Welt sein, so war ich ganz ruhig und hoffte bis dahin, wenn ich es auch nicht selbst zu zahlen im Stande wäre, die Summa geborgt zu bekommen! Nun läßt mir Hr. v. Tranner sagen, daß derjenige absolument nicht warten will, und wenn ich zwischen heut und morgen nicht zahle, so wird er klagen. — Nun denken Ew. Gnaden, was das für ein unangenehmer Streich für mich wäre! Ich kann izt nicht zahlen, nicht einmal die Hälfte! — Hätte ich mir vorstellen können daß es mit der Souscription meiner Concerten so langsam hergehen würde, so hätte ich das Geld auf längere Zeit genommen! — Ich bitte Ew. Gnaden ums Himmelswillen, helfen Sie mir meine Ehre und guten Namen nicht zu verlieren! — Mein armes Weiberl befindet sich ein wenig umpaß und folglich kann ich sie nicht verlassen, sonst würde ich selbst gekommen seyn, um Ew. Gnaden mündlich darum zu bitten. — Wir küssen Ew. Gnaden 1000mal die Hände und sind beyde Ew. Gnaden

„Vom Haus den 15. Febr. 1783." gehorsamste Kinder

W. A. und C. Mozart."

116) So erzählt Nissen S. 475, offenbar nach dem Bericht seiner Frau.

er war für den Augenblick außer Stande sie zu bezahlen[117]. Ja in demselben Jahr, wo der Vater seine Finanzen so sehr rühmt, finden wir ihn in einer Verlegenheit, die ihn nöthigte die Hülfe seines Verlegers Hoffmeister in Anspruch zu nehmen, worauf dieser ihn mit zwei Ducaten abfertigte[118]. Den traurigsten Einblick aber in die beklemmende äußere Lage, in welcher Mozart sich später seit dem Jahr 1788 befand, gewähren seine Briefe an Michael Puchberg[119], einen begüterten Kaufmann[120], der selbst musikalisch war und zwei Töchter hatte, von denen die eine als Klavierspielerin sich auszeichnete; er war Freimaurer und durch die Loge scheint das nähere Verhältniß hauptsächlich begründet zu sein, welches Mozart berechtigte bei Puchberg wiederholt Hülfe zu suchen. Da sein Wunsch von Puchberg selbst oder durch seine Vermittelung eine größere Summe als Darlehen zu erhalten, damit er sich freier bewegen und besser einrichten könne, nicht erfüllt werden konnte, sah er sich um so öfter genöthigt bei wiederholten Verlegenheiten, von denen er sich überrascht fand, wenn Miethe zu entrichten, die Kosten der Kur oder eines Landaufenthalts seiner Frau oder dgl. zu bezahlen waren[121], die Güte seines Freundes in

117) Der bereits II S. 324 f. mitgetheilte Brief an seinen Vater spricht seine Verlegenheit und seinen Verdruß deutlich aus.

118) Siehe S. 222.

119) Sie sind so weit sie mir bekannt geworden sind, offenbar nur ein geringer Ueberrest jener traurigen Correspondenz, in der Beilage XX zusammengestellt.

120) Er wird k. k. privilegirter Niederlagsverwandter genannt d. h. er gehörte zu der Gesellschaft von Kaufleuten, welche, meistentheils Protestanten, das Recht hatten in Wien unter bestimmten Verpflichtungen und Privilegien Niederlagen zu halten und Großhandel zu treiben (Nicolai Reise IV S. 447 f.).

121) Wenn es nur irgend anging, so suchte Mozart häusliche Ver-

Anspruch zu nehmen, wie tief er sich auch durch diese sich stets erneuernde Situation beschämt fand. Der wackere Mann wurde nicht müde Mozart zu unterstützen; je nach den Umständen schickte er ihm größere oder kleinere Summen, deren Wiederbezahlung Mozart nie möglich war, so daß nach dessen Tode seine Schuldforderung sich auf 1000 fl. belief. Auch machte Puchberg, welcher der Wittwe bei der Ordnung der Verlassenschaft als Vormund (Gerhab) hülfreich beistand, seine Ansprüche erst nach mehreren Jahren geltend, als die Umstände der Wittwe die Rückzahlung möglich machten[122]. Natürlich konnten diese Aushülfen die Lage Mozarts nicht wirklich verbessern; als er im Jahr 1790 die Reise nach Frankfurt unternahm, auf deren Ertrag er große Hoffnungen setzte, mußte er um sich das Reisegeld zu verschaffen Silberzeug und Pretiosen versetzen (Nissen S. 683), und die Finanzoperation, von welcher er in den Briefen an seine Frau spricht (Beil. XIX, 6. 7), daß ihm Jemand auf Hoffmeisters Giro 1000 fl. baar — und in Tuch hergeben wolle, beweist deutlich genug, daß er in die Hände von Wucherern gefallen war, vor denen er sich durch Puchbergs Intervention vergeblich zu retten gesucht hatte.

---

legenheiten mit Humor zu überwinden. Höchst charakteristisch ist ein Geschichtchen, das in der Wiener Morgenpost (1856 N. 28) nach der Erzählung Joseph Deiners mitgetheilt ist. Dieser war Hausmeister im Bierhaus zur silbernen Schlange (Kärnthnerstraße 1112, jetzt 1074), das Mozart zu besuchen pflegte, und pflegte ihm bei mancherlei häuslichen Geschäften zur Hand zu sein. Im Winter 1790 kam er einst zu Mozart und fand ihn in seinem Arbeitszimmer mit seiner Frau tüchtig herumtanzend. Auf Deiners Frage, ob er etwa der Frau Tanzstunde gebe lachte Mozart und sagte: „Wir machen uns nur warm, weil uns friert und wir uns kein Holz kaufen können.“ Darauf lief Deiner sogleich fort und brachte von seinem Holz, was Mozart auch annahm und es ihm gut zu zahlen versprach, sobald er wieder Geld haben werde.

122) So berichtet Nissen S. 686.

Was so eben angeführt wurde ist mehr als genügend um zu beweisen, daß Mozarts pecuniäre Lage seit seiner Verheirathung nie ganz geordnet gewesen ist, daß er vielmehr in einer Kette nie endender Verlegenheiten verstrickt war, die ihn zwangen stets auf eine augenblickliche Abhülfe bedacht zu sein ohne je eine gründliche Heilung des Schadens zu erreichen. Wie sehr er bei seinem reizbaren und feinen Gefühl den Druck einer solchen Lage mit ihren Sorgen und Demüthigungen empfand, wie sehr seine Stimmung und mit ihr seine Lust und Fähigkeit zu arbeiten zu Zeiten darunter litt, das geht schon aus den mitgetheilten Briefen deutlich hervor. Verborgen konnten die ungünstigen und oftmals bedrängten Verhältnisse Mozarts in Wien nicht bleiben, — selbst wenn er weniger offen gewesen wäre als er es zu seinem Schaden war —; Klatscherei und Mißgunst aber, welche ihn beharrlich verfolgten, wußten nach seinem Tode das Gerede, Mozart habe Schulden zum Betrag von 30000 fl. hinterlassen, in Umlauf und sogar vor das Ohr des Kaisers Leopold zu bringen. Als die Wittwe ihr Gesuch um eine Pension einreichen wollte, wurde sie durch eine vornehme Gönnerin darauf aufmerksam gemacht, daß sie den Kaiser über diese Verläumdungen aufklären müsse; sie that es, indem sie versicherte mit einer Summe von etwa 3000 fl. alles bezahlen zu können, was Mozart schuldig sei, und hinzufügte daß diese Schuld nicht muthwillig gemacht sei, da sie ohne sichere und bestimmte Einkünfte durch wiederholte Wochenbetten, schwere Krankheiten und sonst hart bedrängt gewesen seien. Auf diese Weise belehrt half der Kaiser großmüthig[123].

Dieselbe menschenfreundliche Gesinnung, welche für die

123) Niemtschek S. 39 f. Nissen S. 580 f.

Vermehrung von Mozarts Schulden so besorgt war, war auch um die Gründe seiner schlechten Vermögensumstände nicht verlegen; was konnten es anders sein als schlechter Lebenswandel, Ausschweifungen und alle Unordnungen die daher entspringen? [124] Solchen Anschuldigungen gegenüber dürfen wir

---

124) Wie man damals in dieser Beziehung über Mozart aburtheilte mögen wenige Belege zeigen. In Schlichtegrolls Nekrolog heißt es: „Sein Gesicht verrieth den äußeren Zustand seiner Seele, in welcher die unteren Fähigkeiten — ganz deutlich über die oberen Kräfte das Uebergewicht hatten. Denn so wie dieser seltene Mensch früh schon in seiner Kunst Mann wurde, so blieb er hingegen — dieses muß die Unparteilichkeit von ihm sagen — fast in allen übrigen Verhältnissen beständig Kind. Er lernte nie sich selbst regieren; für häusliche Ordnung, für gehörigen Gebrauch des Geldes, für Mäßigung und vernünftige Wahl im Genuß hatte er keinen Sinn. Immer bedurfte er eines Führers, eines Vormundes, der an seiner Statt die häuslichen Angelegenheiten besorgte, da sein eigener Geist beständig mit einer Menge ganz anderer Vorstellungen beschäftigt war, und dadurch überhaupt alle Empfänglichkeit für andere ernsthafte Ueberlegung verlor. Sein Vater kannte diese Schwäche sich selbst zu regieren sehr wohl in ihm und gab daher, als ihn sein eigener Dienst in Salzburg fesselte, dem Sohne die Mutter zur Begleiterin nach Paris mit. In Wien verheirathete er sich mit Constanza Weber und fand in ihr eine gute Mutter von zwei mit ihr erzeugten Kindern und eine würdige Gattin, die ihn noch von manchen Thorheiten und Ausschweifungen abzuhalten suchte. So beträchtlich sein Einkommen war, so hinterließ er doch, bei seiner überwiegenden Sinnlichkeit und häuslichen Unordnung den Seinigen weiter nichs als den Ruhm seines Namens und die Aufmerksamkeit eines großen Publicums auf sie." Man begreift daß Mozarts Wittwe die ganze Auflage eines in Gratz 1794 veranstalteten Abdrucks dieses Nekrologs an sich kaufte, und mit Wärme erklärt sich Rochlitz (A. M. Z. I S. 17 ff.) gegen diese lieblose Verunglimpfung. Viel roher sagt der Verfasser von Mozarts Geist, — der auch die Fabel von den 30000 fl. Schulden unbedenklich nachspricht — indem er die Ursachen seines frühzeitigen Todes nachzuweisen sucht: „Dabei [bei übermäßiger Arbeit] war er Ehemann, zeugte vier Kinder, pflegte der Liebe treulich, und auch außer der Ehe gab es manche Galanterie, was ihm seine gute Frau gern übersah. Noch mehr, er sprang von einem Extrem zum andern. Er hatte keine fixe

auch wohl Mozart selbst hören, der schwerlich das Herz gehabt haben würde gegen einen mit seiner Person und seinen Verhältnissen vertrauten Mann wie Puchberg sich auf seine ihm wohlbekannte Denkungsart, Aufführung, Lebensweise zu berufen (Beil. XX, 3), wenn er sich soviel vorzuwerfen gehabt hätte, als man ihm später zuzuschieben bemüht gewesen ist. Unverdächtig ist gewiß das Zeugniß Leopold Mozarts, die Hauswirthschaft sei was Essen und Trinken betreffe im höchsten Grade ökonomisch; Sophie Haibl bestätigte ebenfalls, Mozart sei nicht entfernt ein Feinschmecker gewesen, und habe auf seinem Tische nie etwas anderes als einfachste Hausmannskost gefunden. Wollte man darin daß der Vater sein Lob der Sparsamkeit auf das Essen und Trinken beschränkt einen Hinweis

---

Besoldung und war, was bei Dichtern und Virtuosen gewöhnlich der Fall ist, kein guter Wirth, verstand sich nicht auf den Verdienst, wußte das Geld nicht auf Wochen und Monate einzutheilen, er kannte seinen Werth gar nicht. Oft mußte er bei anhaltender Arbeit mit Frau und Kindern darben, war der Impertinenz mahnender Gläubiger ausgesetzt. Kamen nun einmal einige Rollen Louisdor schnell änderte sich die Scene. Jetzt gings in Freuden. Mozart betrank sich in Champagner und Tokayer, lebte locker und war in wenigen Tagen soweit wie vorher. Man weiß, wie oft er in seine Gesundheit stürmte, wie manchen Morgen er mit Schikaneder verchampagnerte, wie manche Nacht er verpunschte und nach Mitternacht gleich wieder an die Arbeit ging, ohne die mindeste Erholung seinem Körper zu gönnen." Unbegreiflich daß Nissen solche Aeußerungen abdrucken lassen konnte (S. 569 f.) ohne auch nur ein Wort darüber zu sagen. Alles überbietet freilich Suard (mél. de litt. II p. 339 f.): J'ai entendu dire qu'il n'avait fait la Flûte enchantée que pour plaire à une femme de théatre dont il était devenu amoureux, et qui avait mis ses faveurs à ce prix. On ajoute que son triomphe eut des suites bien cruelles, et qu'il en contracta une maladie incurable dont il mourut peu de temps après. Ce fait me parait peu vraisemblable; la Flûte enchantée n'est pas le dernier de ses opéras, et lorsqu'il l'a composée, sa santé était déja fort altérée.

finden daß er sie in anderer Rücksicht nicht wahrgenommen habe, so ist das möglich. Wir wissen, daß Mozart auf saubere und gewählte Kleidung, auf Spitzen und Uhrketten etwas hielt (Nissen S. 692); Clementi sah ihn seines eleganten Aeußeren wegen für einen Kammerherrn an (S. 31), auch von Anderen wird die Zierlichkeit seines Anzugs bei verschiedenen Gelegenheiten hervorgehoben, und der Vater spöttelt in einem Briefe aus Wien an die Tochter (16. April 1785) daß Wolfgang mit Mad. Lange ihn anfangs habe nach München begleiten wollen, es werde aber vermuthlich nichts daraus werden, „obwohl Jedes sich sechs Paar Schuh hat machen lassen, die auch schon da stehen.“ Es mag also wohl sein, daß Mozart mit seiner Garderobe nicht allzusparsam war; indessen liegt doch noch kein Grund vor ihn für einen verschwenderischen Modenarren zu halten.

Allein dies sind auch die Punkte nicht, in welchen man Mozart der Verschwendung zeiht, man hat dabei meistens seine Neigung für Zerstreuungen und sinnliche Genüsse im Sinn. Für ein heiteres, geselliges Beisammensein und die verschiedenartigen Zerstreuungen, welche dasselbe mit sich führt, hatte Mozart allerdings Neigung, ja sie waren ihm ein entschiedenes Bedürfniß um sich von der angestrengten geistigen Thätigkeit loszureißen und zu erholen. In seinem Hause konnte Mozart keine eigentlichen Gesellschaften sehen, das erlaubten die gesammten häuslichen Verhältnisse nicht, und seine Frau erzählte, daß sie wenn es ein Familienfest zu feiern galt oder wenn sie ihrem Manne eine Zerstreuung bereiten wollte, kleine Musikaufführungen vor wenigen Freunden bei sich veranstaltete, bei denen Haydnsche Musik ihm die größte Freude machte[125]. An Gelegenheit zu geselligem

125) Niemtschek S. 64.

Verkehr mit seinen Kunstgenossen, mit zahlreichen gebildeten und wohlhabenden Dilettanten — ganz abgesehen von den musikalischen Soireen der vornehmen Welt, die bereits erwähnt wurden — war in Wien kein Mangel, und man darf sich Mozart durch ein reges gesellschaftliches Treiben vielfach und lebhaft in Anspruch genommen vorstellen. Zum großen Theil waren zwar diese Zusammenkünfte auf Musik gerichtet, und als Virtuos und Componist wußte Mozart namentlich durch Improvisationen aller Art im Ernst und Scherz seinen Tribut der geselligen Unterhaltung zu entrichten; allein auch davon abgesehen war Mozart ein belebter und heiterer Gesellschafter, der besonders auf jeden Scherz einging und von seiner Gabe komische Knittelverse zu improvisiren gern Gebrauch machte[126].

Unter allen Vergnügungen liebte Mozart am meisten

126) Niemtschek S. 60: „Uebrigens hatte Mozart für die Freuden der Geselligkeit und Freundschaft einen offenen Sinn. Unter guten Freunden war er vertraulich wie ein Kind, voll munterer Laune, diese ergoß sich dann in den drolligsten Einfällen. Mit Vergnügen denken seine Freunde in Prag an die schönen Stunden, die sie in seiner Gesellschaft verlebten; sie können sein gutes argloses Herz nie genug rühmen; man vergaß in seiner Gesellschaft ganz, daß man Mozart den bewunderten Künstler vor sich habe.“ Rochlitz, welcher mehrere charakteristische Züge der Art von Mozarts Aufenthalt in Leipzig berichtet, auf die wir noch zurückkommen, hebt die Fertigkeit hervor, mit welcher er in ausgelassener Laune in Knittelversen sprach — er bezieht sich dabei auch auf den II S. 501 f. mitgetheilten Brief an das Bäsle —; ferner erzählt er, wie Mozart aus dieser Lustigkeit nicht selten in tiefes Nachdenken verfiel, so daß er ohne Theilnahme an der Gesellschaft nur gleichgültige Antworten fast ohne Bewußtsein gab, dann in tief ernsten, häufig trüben und bittern Betrachtungen sich erging, welche er wiederum durch Ausgelassenheit und Thorheit zurückzudrängen suchte (A. M. Z. III S. 494 f.). Sein Schwager Jos. Lange hatte, wie schon erwähnt wurde (II S. 499 f.), die Beobachtung gemacht daß Mozart dann am meisten possenhafte Späße machte, wenn er mit großen Arbeiten beschäftigt war.

das Tanzen und dazu gab es in Wien Gelegenheit [127]; seine Frau vertraute Kelly, der bei seinem ersten Zusammentreffen mit Mozart denselben tanzen sah, daß ihr Mann ein enthusiastischer Tänzer sei und wohl gar behauptete, seine Leistungen im Tanzen seien bedeutender als die in der Musik [128]. In seinen Briefen fehlt es nicht an Hinweisen auf diese Liebhaberei und sehr lustig und zufrieden berichtet er seinem Vater von einem Hausball (22. Jan. 1783): „Vergangene Woche habe ich in meiner Wohnung einen Ball gegeben; — versteht sich aber, die Chapeaux haben jeder 2 fl. bezahlt. Wir haben Abends um 6 Uhr angefangen und um 7 Uhr aufgehört — was? nur eine Stunde? — nein, nein — Morgens um 7 Uhr. Sie werden aber nicht begreifen, wie ich den Platz dazu gehabt habe." Er war nämlich seit Kurzem umgezogen und hatte eine Wohnung bei Hrn. v. Wezlar, einem reichen Juden, genommen [129].

127) Kelly (reminisc. I p. 204 f.) berichtet mit Erstaunen, was für eine rasende Tanzwuth zu jener Zeit in Wien geherrscht habe.

128) Kelly reminisc. I p. 226. Vgl. Nissen S. 692 f.: „Außer dem Billardspiel liebte er noch leidenschaftlich das Tanzen und versäumte weder die öffentlichen Maskenbälle im Theater noch die Hausbälle bei Freunden. Er tanzte aber auch sehr schön, besonders Menuett. Im Tanzen war Vestris sein Lehrer gewesen. — Er tanzte und componirte selbst Pantomimen und Ballette. In den Redouten hatte er oft Charaktermasken; so machte er unvergleichlich den Harlekin und den Pierrot."

129) Für diejenigen, welche auch an dergleichen Localfragen ein gewisses Interesse nehmen, kann ich die, wie mir scheint, ziemlich vollständige Reihenfolge der Wohnungen herstellen, welche Mozart in Wien inne hatte. Nachdem er die Wohnung beim Erzbischof — im deutschen Hause in der Singerstraße — verlassen hatte, zog er wie wir sahen zu Mad. Weber ins Quartier, welche „zum Aug Gottes" am Peter wohnte (S. 161), und von da im September 1781 in ein Haus am Graben (N. 1175, im zweiten Stock). Die erste Wohnung, welche er nach seiner Verheirathung (August 1782) bezog, war hohe Brücke N. 387 im Großhaublischen, ehemalig Grünwaldischen Hause im zweiten Stock — es war, wie er

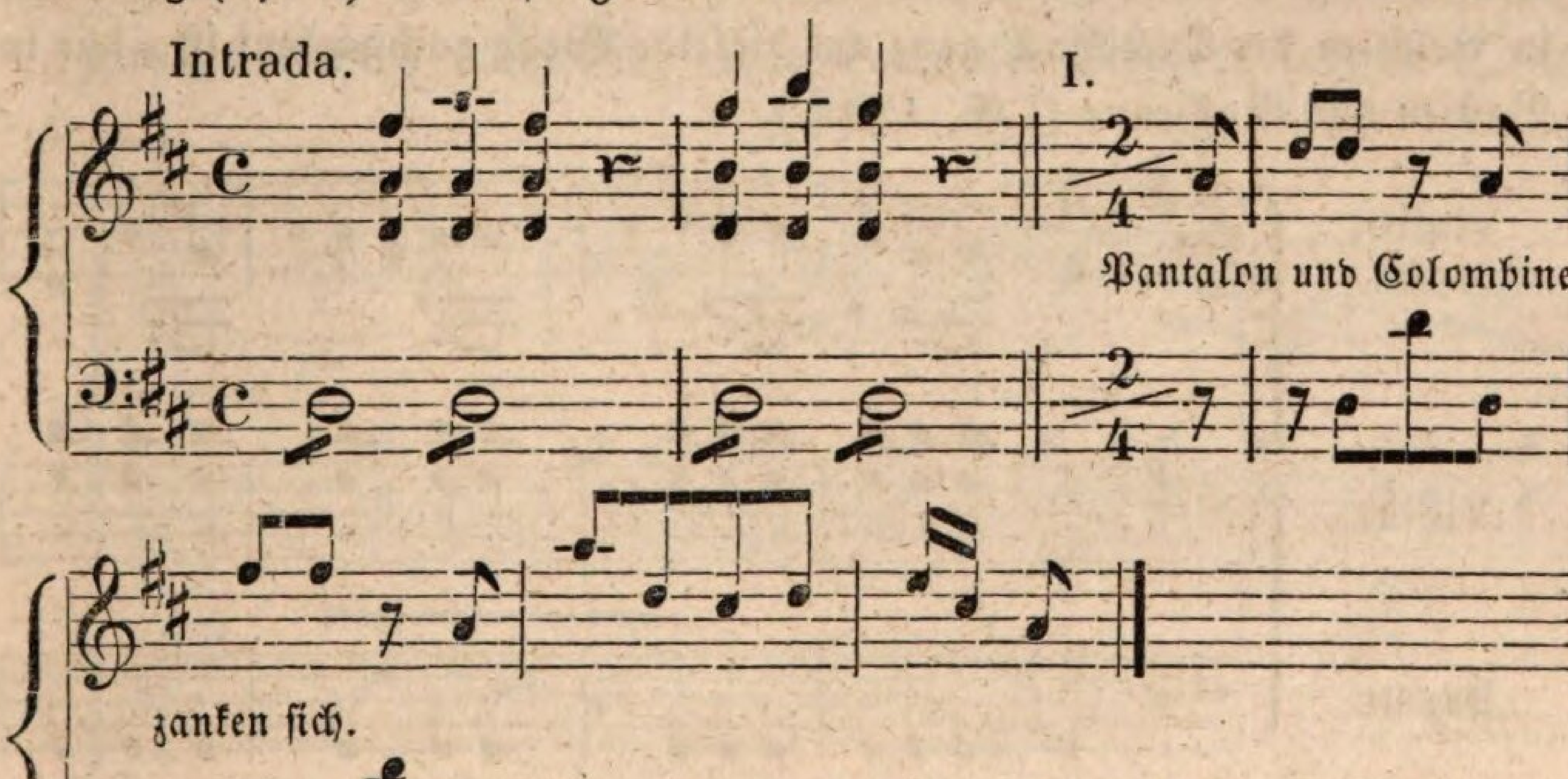
„Da habe ich ein Zimmer, 1000 Schritt lang und einen breit, und ein Schlafzimmer, dann ein Vorzimmer und eine schöne große Küche, dann sind noch zwei schöne große Zimmer neben unser, welche noch leer stehen — diese benutzte ich also zu diesem Ball. Baron Wezlar und sie waren auch dabey, wie auch die Baronin Waldstädten, Hr. v. Edelbach, Gilowsky der Windmacher, der junge Stephanie et uxor, Adamberger und sie, Lange und Langin u. s. w." Noch gesteigert wurde die Unterhaltung auf den Maskenbällen; von Jugend auf hatte Mozart wie wir bereits sahen (II S. 15) ebensoviel Neigung als Talent sich in Charaktermasken zu produciren. Von Wien aus bat er seinen Vater (22. Jan.

---

seinem Vater schreibt (24. Aug. 1782), dasselbe Haus, in welchem er im Jahr 1768 mit seinen Eltern gewohnt hatte. Allein schon im December desselben Jahres bezogen sie eine andere Wohnung, ebenfalls hohe Brücke N. 437 im klein Gerbersteinschen Hause im dritten Stock; und im Frühjahr 1783 nahmen sie eine Wohnung auf dem Judenplatz N. 244, im Burgischen Hause, 3 Stock. Michaelis 1784 zogen sie dann in das Camesinasche Haus (große Schulerstr. 853), in den ersten Stock, wo sie bis zum Frühjahr 1787 wohnten (S. 185). Wahrscheinlich weil diese Wohnung ihnen zu theuer wurde, gaben sie dieselbe auf; wenigstens schreibt Leop. Mozart seiner Tochter (10. Mai 1787): „Dein Bruder wohnt itzt auf der Landstraße N. 224 [gegenüber der Augustinerkirche, in einem Garten]. Er schreibt mir aber keine Ursache dazu — gar nichts! Das mag ich leider errathen!" Im nächsten Sommer zog Mozart in das Haus „bei den fünf Sternen" Währinger Gasse N. 135, wo er ebenfalls wie auf dem Lande wohnte (Beil. XX, 1). Endlich Michaelis 1790 nahm er wiederum eine Wohnung in der Stadt, in der Rauhensteingasse N. 934, im ersten Stock des klein Kaisersteinschen Hauses, über einem Branntweinladen. Dieses sein Sterbehaus, das jetzt mit den anstoßenden Gebäuden eingerissen und in den stattlichen Mozarthof umgewandelt ist, hat Al. Fuchs in Gräffers kleinen Wiener Memoiren I S. 224 ff. beschrieben, Ansichten und Grundriß sind von Frankl im illustrirten Familienbuch des Wiener Lloyd (1852 II S. 117 ff.) und in einer kleinen Schrift: Mozarts Sterbehaus (Wien 1856) mitgetheilt.

1783), daß er ihm doch sein Harlekinskleid schicken möchte, weil er gern auf die Redoute „aber so daß es kein Mensch weiß" als Harlekin gehen möchte: „weil hier so viele — aber lauter Eseln auf der Redoute sind." Gegen Ende des Faschings thaten sich mehrere gute Freunde zu einer Compagnie-Masque zusammen und führten eine kleine Pantomime auf. Mozart war Harlekin, Mad. Lange Colombine, Lange machte den Pierrot, ein alter Tanzmeister Merk den Pantalon, der Maler Grassi den Dottore. Erfindung und Musik waren von Mozart[130], das Gedicht in Knittelversen,

130) Die Musik zu dieser Pantomime, nur für das Saitenquartett geschrieben, besaß André in Stimmen, von denen die erste Violinstimme von Mozarts Hand war, in welcher auch die verschiedenen Situationen der Pantomime bezeichnet waren. Ich theile nach Andrés handschriftlichem Catalog (B, 39) die Anfangstacte mit



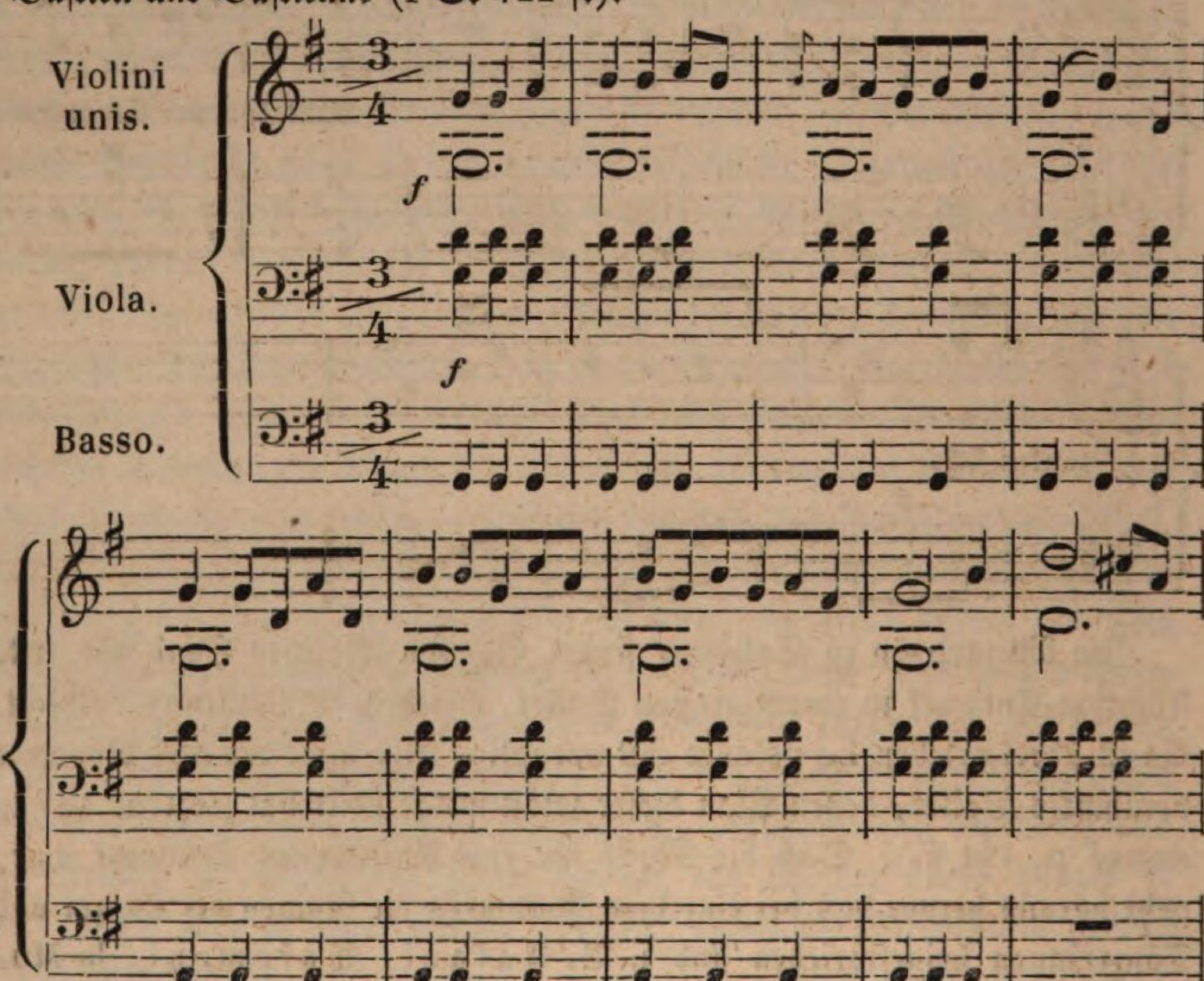
Im Mozarteum zu Salzburg findet sich von Mozarts Hand der erste flüchtige Entwurf zu einem großen Ballet, welches 32 Nummern enthielt. Es ist überschrieben Le gelosie del seraglio, also ohne Zweifel Noverres berühmtes Ballet, dessen Plan dieser selbst mitgetheilt hat (lettres sur la danse p. 491 ff.). Daß die Musik für eine Aufführung bestimmt war, geht daraus hervor daß bei einzelnen Nummern die Namen der Tänzer und Tänzerinnen beigeschrieben sind z. B. Casani, Salomoni, la Mo-

mit welchem die Pantomime eingeleitet wurde, war vom Schauspieler Müller; es hätte besser sein können, meint

---

relli, la Cinetti, Pick; vielleicht ließe sich Ort und Zeit danach bestimmen. Mir ist nicht einmal bekannt, ob die Composition ausgeführt wurde; der Entwurf ist für die ersten beiden Nummern nach Art eines Klavierauszuges gemacht, später ist nur die Hauptmelodie — gegen das Ende immer flüchtiger — aufgezeichnet, hie und da mit Angabe der Blasinstrumente (Oboen, Hörner, Trompeten).

Die Composition, welche von André (Verz. 49) als Musik zu einer Pantomime bezeichnet wird ist, wie mich eine nähere Prüfung erst jetzt gelehrt hat, die Skizze zu dem Galimathias musicum, welches Mozart 1766 im Haag componirte (I S. 65), von ihm geschrieben, hie und da vom Vater nachgebessert. Es besteht aus 13 sehr kurzen, meist zweitheiligen Sätzen in verschiedenem Tact und Tempo für verschiedene Instrumente. Ihnen geht ein leicht imitirtes Andante voran und den Beschluß macht ein ziemlich langer, fugirter Satz über das Lied „Prinz Wilhelm". Erwähnung verdient vielleicht daß kurz vor dem Schluß ein Satz steht, in welchem der Dudelsack ganz auf dieselbe Weise nachgeahmt ist, wie in Bastien und Bastienne (I S. 122 f.).



Mozart, aber mit der Ausführung war er wohl zufrieden: „Ich sag Ihnen, wir spielten recht artig“ meldet er dem Vater (12. März 1783).

Eine leidenschaftliche Neigung hatte Mozart auch für das Billardspiel; Kelly erzählt daß er oft mit Mozart gespielt aber ihm nie eine Partie abgewonnen habe (Remin. I p. 226). Er hatte ein eigenes Billard in seiner Wohnung und auf diesem spielte er im Nothfall mit seiner Frau [131] oder auch wohl ganz allein. Allerdings war dies ein Luxus, obgleich damals in Wien nicht so gar auffallend [132], und veranlaßt nicht allein durch seine Neigung zum Billardspiel, sondern wie Holmes sehr richtig bemerkt (S. 248) durch die Sorge der Aerzte für Mozarts Gesundheit. Im Frühjahr 1783 wurde Mozart von der damals grassirenden Influenza ergriffen [133] und im Sommer des folgenden Jahres war er wieder heftig erkrankt, wie Leopold Mozart seiner Tochter



Man sieht daraus, wie sehr ihm damals jener Scherz gefiel.

131) Niemtschek S. 64.

132) Nicolai Reise V S. 219.

133) Er schrieb dem Vater (7. Juni 1783): „Gottlob und Dank, ich bin wieder ganz hergestellt, nur hat mir meine Krankheit einen Catarrh zum Andenken zurückgelassen — das ist doch hübsch von ihr!“

meldet (14. Sept. 1784): „Mein Sohn war in Wien sehr krank, — er schwitzte in der neuen Opera des Paesiello[134] durch alle Kleider und mußte durch die kalte Luft erst den Bedienten anzutreffen suchen, der seinen Ueberrock hatte, weil unterdessen der Befehl erging keinen Bedienten durch den ordentlichen Ausgang ins Theater zu lassen. Dadurch erwischte nicht nur er ein rheumatisches Fieber, das, wenn man nicht gleich dazu that, in ein Faulfieber ausartete. Er schreibt: Ich habe 14 Täge nach einander zur nämlichen Stunde rasende Colique gehabt, die sich allezeit mit starkem Erbrechen gemeldet hat; nun muß mich entsetzlich halten. Mein Doctor ist Herr Sigmund Barisani, der ohnehin die Zeit als er hier ist, fast täglich bey mir war; er wird hier sehr gelobt; ist auch sehr geschickt und Sie werden sehen, daß er in Kurzem sehr avanciren wird." Barisani, der Sohn des erzbischöflichen Leibarztes in Salzburg, mit welchem die Mozartsche Familie vertrauten Umgang hatte, war ein ebenso ausgezeichneter Arzt — er war später am allgemeinen Krankenhaus physicus primarius — als warmer Freund und Verehrer Mozarts[135]. Er suchte, da er Mozart

134) Paesiellos Rè Teodoro wurde 1784 zuerst gegeben.

135) Barisani schrieb am 14. April 1787 in Mozarts Stammbuch, welches jetzt im Mozarteum zu Salzburg aufbewahrt wird, folgende Verse ein:

Wenn deines Flügels Meisterspiel
Den Briten, der, selbst groß an Geist,
Den großen Mann zu schätzen weiß,
Dahinreißt zur Bewunderung;
Wenn deine Kunst, um welche dich
Der welsche Komponist beneidt,
Und wie er kann und mag verfolgt;
Wenn deine Kunst, in der dir nur
Ein Bach, ein Joseph Hayden gleicht,
Dir längst verdientes Glück erwirbt,

von der Gewohnheit bis tief in die Nacht hinein zu arbeiten und des Morgens, oft im Bette liegend zu schreiben, nicht ganz abbringen konnte, den schädlichen Folgen auf andere Weise entgegenzutreten. Er veranlaßte ihn, da er schon am Klavier so viel saß, wenigstens stehend zu schreiben und suchte ihn zu regelmäßiger körperlicher Bewegung anzuhalten. Die Vorschrift früh Morgens spatzieren zu reiten (S. 170) scheint Mozart nicht lange befolgt zu haben, wenigstens erfahren wir daß er beim Reiten, obgleich ihm diese Bewegung zusagte, doch nie eine gewisse Aengstlichkeit überwinden konnte[136]. Da gab denn seine Neigung zum Billardspielen dem Arzt eine willkommene Veranlassung, wenigstens diese Motion zu einer regelmäßigen zu machen, welche Mozart ebenso wie das Kegelspiel, das er gern vornahm, um so angenehmer war, als beide körperlichen Uebungen ihn in seiner geistigen Thätigkeit nicht störten. Zum großen Erstaunen seiner Freunde concipirte Mozart während er Billard spielte das erste Quintett der Zauberflöte; und als er in

---

Vergiß da deines Freundes nicht,
Der sich mit Wonne stets und stets
Mit Stolz erinnern wird, daß er
Als Arzt dir zweymal hat gedient
Und dich der Welt zur Lust erhielt,
Der aber noch weit stolzer ist
Daß du sein Freund bist, so wie er
dein Freund Sigmund Barisani.

Darunter hat Mozart folgende Zeilen geschrieben: „Heute am 3. September dieses nehmlichen Jahres war ich so unglücklich diesen edlen Mann, liebsten, besten Freund und Erretter meines Lebens ganz unvermuthet durch den Tod zu verlieren. — Ihm ist wohl! — — aber mir — uns — und allen die ihn genau kannten — uns wird es nimmer wohl werden — bis wir so glücklich sind ihn in einer bessern Welt — wieder — und auf nimmer scheiden — zu sehen.“

136) Griesinger Biogr. Not. üb. J. Haydn S. 30.

Prag in Duscheks Weingarten die Partitur des Don Giovanni niederschrieb, nahm er nicht selten dabei am Kegelschieben Theil, stand auf wenn an ihn die Reihe gekommen war und setzte sich wieder zum Schreiben, nachdem er geworfen hatte[137].

Wenn Manche hiebei die Rücksicht auf seine Gesundheit gelten lassen mögen, so werden sie um so strenger gegen Mozarts so oft mit Kopfschütteln besprochene Neigung zu starken Getränken sein. Es ist keine Frage daß er namentlich gern Punsch trank; Kelly erzählt es (Remin. I p. 226) und auch Sophie Haibl verschwieg nicht daß ihr Schwager „ein Punscherl" liebte, aber sie bezeugte auch, daß er nicht unmäßig darin gewesen sei, daß sie ihn nie berauscht gesehen habe (Nissen S. 672). Auch liegen eben so wenig glaubhafte Zeugnisse vor als es sonst mit Mozarts ganzem Wesen und Thun stimmt, daß er einer wüsten Völlerei fähig gewesen sei, so sehr wir es wahrscheinlich finden müssen, daß er in fröhlicher Gesellschaft das poculum hilaritatis nicht verschmäht und seine ausgelassene Laune in einer Weise geäußert habe, die wohl manchmal ein schiefes Urtheil hervorrufen konnte[138]. Allein Mozart pflegte auch bei angestrengter Arbeit sich durch ein Glas Wein oder Punsch zu erfrischen und zu stärken. Als er im Camesinaschen Hause wohnte, war sein unmittelbarer Wandnachbar Joh. Mart. Loibl, Rech-

137) Bohemia 1856 S. 118. 122.

138) Rochlitz, der in seiner Charakteristik von Mozarts geselliger Unterhaltung auch den Zug nicht versäumt daß er viel starken Wein trank und kein vernünftiges Wort mehr sprach, weist darauf hin daß Mozart in seinem idealen Streben vielfach getäuscht und durch die Erfahrungen des Lebens verbittert in einer Ausgelassenheit, die er durch den Wein gesteigert habe, eine momentane Rettung vor seinen trüben Gedanken gesucht habe (A. M. Z. III S. 495 f.); — und daran mag, namentlich für die letzten Jahre, wohl etwas Wahres sein.

nungsrath der ungarisch=siebenbürgischen Hofbuchhalterei, der „zum grünen Baum“ wohnte, als großer Musikfreund und als eifriger Freimaurer mit Mozart vertraut und durch einen immer gefüllten Weinkeller, mit dessen Inhalt er nicht geizig war, seinem Freunde um so besser empfohlen. Die Scheidewand zwischen beiden Häusern war so dünn daß Mozart, wenn er etwas von Loibl begehrte, nur zu klopfen brauchte; so oft ihn dieser Klavier spielen und dazwischen an die Wand klopfen hörte, schickte er seinen Bedienten in den Keller, indem er zu den Seinigen sagte: „Mozart componirt schon wieder, da muß ich ihm Wein schicken.“ [139] Auch mußte ihm ja seine Frau Punsch machen als er in der Nacht vor der Aufführung des Don Giovanni die Ouverture schreiben sollte. — Wer auch nur einen Blick auf eine von Mozart geschriebene Partitur wirft, der sieht daß sie nicht in der Aufregung des Weins geschrieben sind, so sauber, ordentlich und genau bis auf die geringsten Kleinigkeiten sind sie auch bei der flüchtigsten Raschheit; und wer auch nur eine seiner Compositionen darauf ansieht, dem darf man nicht erst sagen, daß keine durch künstliche Mittel gereizte und überspannte Productionskraft solche Klarheit und Schönheit hervorzubringen im Stande ist. Ob Mozart wohl that, indem er bei anhaltender geistiger Anstrengung für seinen Körper in dem wenn auch nicht unmäßigen Genuß geistiger Getränke eine unmittelbar wirkende Kräftigung suchte, mag sehr zweifelhaft sein; Erfahrungen und Ansichten sind auch in dieser Hinsicht gar verschieden. Hier wird es genügen an jene merkwürdige Unterredung Göthes mit Eckermann zu

139) Frau Dr. Ant. Klein in Wien, die Tochter Loibls, hat diesen und manchen anderen charakteristischen Zug aus ihren Jugenderinnerungen meinem Freunde Karajan mitgetheilt.

erinnern, in welcher er räth die unproductive Stimmung durch keine äußeren Mittel, wie etwa geistige Getränke, zu forciren, weil man es den Erzeugnissen derselben stets zu ihrem Nachtheil anmerken würde, wogegen Eckermann bemerkt, daß ein Paar Gläser Wein doch nicht selten auf die Klarheit der Einsicht und Entschließung in schwierigen Dingen sehr wohlthätig einwirkten. Darauf erwiedert dann Göthe: „Ihrer Bemerkung will ich nicht widersprechen; was ich aber vorhin sagte hat auch seine Richtigkeit, woraus wir denn sehen, daß die Welt wohl einem Diamant zu vergleichen wäre, dessen Strahlen nicht nach einer Seite gehen, sondern nach vielen. Da Sie übrigens meinen Divan so gut kennen, so wissen Sie, daß ich selber gesagt habe

Wenn man getrunken hat,
Weiß man das Rechte,

und daß ich Ihnen also vollkommen beistimme. Es liegen im Wein allerdings productivmachende Kräfte sehr bedeutender Art; aber es kommt dabei Alles auf Zustände und Zeit und Stunde an und was dem Einen nützt, schadet dem Andern.“[140]

Faßt man die einzelnen Züge zusammen, welche wir in unerfreulicher Weise zu discutiren gezwungen waren[141], so

---

140) Eckermann Gespräche mit Göthe III S. 234 ff., besonders S. 239.

141) Niemtschek sagt ganz richtig (S. 63): „Man muß aber gegen diese Erzählungen [von der Unordnung seines Vermögens, seiner Verschwendung, seinem Leichtsinne, seinen Ausschweifungen] überhaupt mißtrauisch sein, da gewiß der größte Theil baare Unwahrheiten und nichts als Schmähungen des scheelsüchtigen Neides sind. Wir haben dies in Rücksicht seiner hinterlassenen Schulden schon bemerkt. Niemand wird es unbegreiflich finden, warum die Welt diesen Ausstreuungen so leicht Glauben beimißt, wenn er sich erinnert, daß man gewöhnlich mit einem Tonkünstler den Begriff eines Verschwenders oder Wüstlings verbindet. Aber zahlreiche Beispiele achtungswürdiger Künstler haben bewiesen, wie sehr dieses Vorurtheil einzuschränken sei.“

bleibt uns das Bild eines heiteren, lebenslustigen Mannes, welcher bei einer Anstrengung und Anspannung der Productionskraft und einer geistigen Arbeitsamkeit, wie sie die Kunstgeschichte nur in den allerseltensten Beispielen kennt, das Bedürfniß nach Zerstreuung durch den geselligen Verkehr und dessen sinnliche Genüsse in einem Maße befriedigt, wie es die Mehrzahl seiner Zeitgenossen in Wien that ohne irgend einer Aufmerksamkeit dafür gewürdigt zu werden — nicht das eines leichtfertigen Wüstlings und Verschwenders, wie man dies Wort gewöhnlich faßt. Denn allerdings wenn der mit Recht ein Verschwender heißt, der mehr ausgiebt als er hat, der sich durch was immer für Bedürfnisse und Neigungen, auch edlerer Natur, verleiten läßt das Gleichgewicht seiner Finanzen zu verletzen, dann war Mozart ein Verschwender. Die gefährlichsten Eigenschaften aber waren für ihn eine gutmüthige Weichheit seines Herzens und eine echte Liberalität der Gesinnung[142]. Wenn er augenblicklich im Stande war zu helfen, so konnte er einen Bedürftigen nicht ohne Unterstützung lassen, selbst wenn er sich und die Seinigen in nächster Zeit Verlegenheiten aussetzen mußte; sogar wiederholte

---

142) Rochlitz erzählt (A. M. Z. I S. 81 f.), wie Mozart in Leipzig nicht allein den Chorsängern freien Eintritt gestattete, auf den sie keinen Anspruch hatten, sondern auch einem Bassisten unter den Thomanern, der ihm besonders wohlgefallen hatte, ohne daß einer etwas merkte ein für diesen ansehnliches Geschenk in die Hand drückte. Ein alter Klavierstimmer stotterte auf die Frage, was Mozart ihm schuldig sei, vor Verlegenheit und Angst: „Ihro kaiserliche Majestät — wollt ich sagen, Ihro kaiserliche Majestät Herr Kapellmeister — ich bin zu verschiedenen malen hier gewesen — ich bitte mir aus — einen Thaler." — „Einen Thaler? dafür soll ein so guter Mann nicht einmal zu mir kommen!" erwiederte Mozart und drückte ihm ein Paar Dukaten in die Hand. „Ihro kaiserliche Majestät" fing der Mann erschrocken an. „Adieu, lieber Alter! adieu!" rief Mozart und eilte ins andere Zimmer.

Erfahrungen, daß man ihn hinterging machten ihn nicht vorsichtig. Man kann denken, wie das benutzt wurde. Wer sich bei ihm zur Tischzeit einstellte, war sein Gast, um so willkommner, wenn er aufgeräumt und lustig war, Spaß machte und verstand, und Mozart war froh, wenn seine Tischgäste es sich bei ihm schmecken ließen. Darunter waren aber auch, wie Sophie Haibl erzählt, „falsche Freunde, Blutsauger ohne sein Wissen, werthlose Menschen, die ihm zu Tischnarren dienten, und deren Umgang seinem Ruf schadete" (Nissen S. 673). Einer der ärgsten Menschen dieser Art war Ant. Stadler — nicht zu verwechseln mit dem Abbé Max. Stadler —, der zum Beispiel dessen dienen mag, was man Mozart bieten konnte. Er war ein ausgezeichneter Clarinettist und ein Mensch der Possen und Spaß zu treiben und sich einzuschmeicheln wußte; dadurch brachte er es dahin, daß Mozart ihn häufig bei sich zu Tisch sah und für ihn componirte[143]. Einst hatte er erfahren daß Mozart vom Kaiser 50 Ducaten erhalten habe und stellte demselben aufs beweglichste seine Noth vor, er sei verloren, wenn er ihm nicht diese Summe borge. Mozart, der das Geld selbst gebrauchte, gab ihm zwei schwere Repetiruhren zum Versetzen, unter der Bedingung, daß er ihm den Zettel bringen und sie zur rechten Zeit einlösen solle; da dies nicht geschah, gab ihm Mozart um die Uhren nicht zu verlieren 50 Ducaten nebst den Zinsen — Stadler behielt das Geld und ließ die Uhren auf dem Leihhaus. Nicht gewitzigt durch diese Erfahrung, gab Mozart als er 1790 von Frankfurt zurückkam Stadler den Auftrag einen Theil des Silbergeräths, welches

143) Das Quintett für Saiteninstrumente und Clarinette (comp. 29. Sept. 1789) und das Concert für Clarinette (comp. Sept. 1791) sind für ihn geschrieben.

zum Behuf der Reise hatte versetzt werden müssen, einzulösen und den Rest umschreiben zu lassen. Trotz des dringenden Verdachtes, daß Stadler diesen Versatzzettel aus Mozarts stets offner Schatulle entwendet habe, ließ sich dieser nicht abhalten ihn, als er im folgenden Jahr eine Kunstreise antreten wollte, mit Reisegeld und Empfehlungen nach Prag und mit einem Concert auszustatten, das er wenige Monate vor seinem Tode noch für ihn componirte[144].

Gewiß war dies eine Schwäche Mozarts, den Pflichten gegenüber, welche er gegen die Seinigen zu erfüllen hatte und nicht immer erfüllen konnte, gewiß eine strafbare Schwäche. Seine Sorgen für den Haushalt wurden ihm durch mancherlei Unglück allerdings noch erschwert, namentlich durch die wiederholten, lang anhaltenden Krankheiten seiner Frau, welche außerordentliche Kosten verursachten, besonders da zu ihrer Herstellung mehrmals ein theurer Sommeraufenthalt in Baden erforderlich war[145]. Diese Leiden der Frau scheinen

---

144) Nissen S. 683 f. In dem Verlassenschaftsprotocoll ist unter den „verloren sein sollenden Schulden" angegeben: „Hr. Anton Stadler, Hofmusikus, wäre ohne Obligation schuldig bei 500 fl." Daß neben ihm Hr. Franz Gilowsky mit 300 fl. steht ist schon S. 160 angeführt.

145) Hier war er mit Joseph Stoll, Schullehrer und Chorregent, befreundet, welcher ihm behülflich war für seine Frau Quartier zu schaffen und was dergleichen mehr war, wie der schon früher (II S. 362 f.) erwähnte Brief zeigt, in welchem es nach dem dort Angeführten heißt: „2do. bitte ich Sie für meine Frau eine kleine Wohnung zu bestellen; sie braucht nur zwey Zimmer, oder ein Zimmer und ein Kabinetchen; das Nothwendigste ist aber daß es zu ebener Erde seye. Das liebste Quartier wäre mir das, welches Goldhahn bewohnt hat, zu ebener Erde beim Fleischhacker. Dahin bitte ich Sie zuerst zu gehen, vielleicht ist es noch zu haben. Meine Frau wird Samstag oder längstens Montag hinauskommen. Bekommen wir dieses nicht, so ist blos darauf zu sehen daß es etwas nahe beim Bad seye, noch mehr aber daß es zu ebener Erde seye. — Beim Stadtschreiber, wo Hr. v. Alt zu ebener Erde gewohnt hat, wäre es auch

es ihr auch erschwert zu haben sich des Hauswesens in der Art anzunehmen, wie es einem Manne wie Mozart gegenüber ganz besonders nöthig gewesen wäre. Sie übte nicht den geistigen Einfluß auf ihn um durch dauernde Einwirkung den Schwächen seiner Organisation für das ökonomische Gebiet nachzuhelfen, auch verstand sie es nicht die Macht der Ordnung und Regel eines weiblichen Hausregiments mit soviel Klugheit und Energie geltend zu machen, daß der lenksame Mann ihr die Leitung dieses Departements gern völlig übergeben hätte. Sie empfand die Mißstände scharf, sah auch wohl die Ursachen ein, allein sie wußte nicht den-

---

recht, aber das vom Fleischhacker wäre allen übrigen vorzuziehen. — 3tio möchte ich wissen, ob schon Theater in Baden ist? und bitte um schleunigste Antwort und Berichtigung dieser drey Punkten. — Meine Adresse ist in der Rauhensteingasse im Kayserhaus N. 970, erster Stock." — Aus dem Postscript: „Das ist der dummste Brief, den ich in meinem Leben geschrieben habe, aber für Sie ist er just recht" sieht man daß Stoll mit sich spaßen ließ. Für seine Gefälligkeiten half ihm Mozart mit Musik aus und gab ihm unter andern seine letzte Messe in C-dur zur Aufführung (II S. 362 f.) Dabei ereignete es sich daß die Sängerin, welche den Solosopran singen sollte, sich eigensinnig Mozarts Vorschriften nicht fügen wollte. Mozart schickte sie fort und übertrug die Partie seinem kleinen Liebling Antonia Huber, der zehn bis elfjährigen Tochter eines v. Dobelhoffschen Beamten in Baden, die bei ihrem Schwager Stoll aus und einging und dort oft mit Mozart zusammentraf. Eine Woche lang studirte er mit dem Kind, das fleißig und aufmerksam war und seine Sache so gut machte, daß er ihr nach der Aufführung zurief: „Brav, Tonerl, recht brav!" und ihr mit einem Kuß einen Ducaten gab; auch bei einer anderen Gelegenheit zu ihr sagte: „Tonerl, mach daß Du groß wirst, damit ich Dich nach Wien mitnehmen kann." So wird nach der Erzählung Tonerls, jetzt Frau Harabauer in Graz, berichtet (Wiener Fremdenblatt 1856, 22. Jan.). Dies war entweder im Sommer 1790, wo seine Frau in Baden war (Beil. XIX, 7), oder wahrscheinlicher im folgenden Jahr, wo sie wieder das Bad dort gebrauchte (Beil. XX, 6); bei einem Besuche, welchen er ihr dort abstattete, componirte Mozart (18. Juni 1791) das schöne Ave verum.

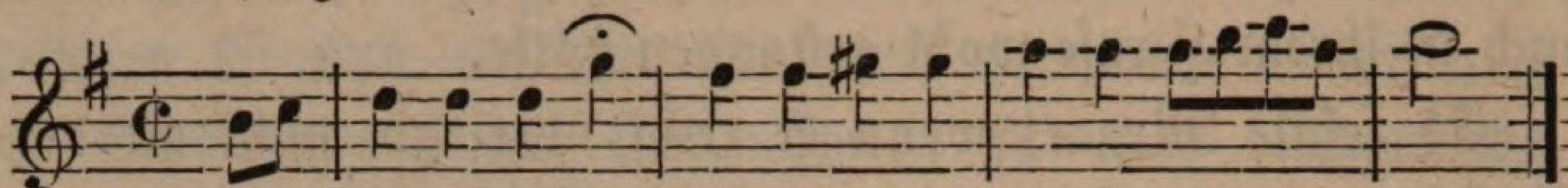
selben dauernd zu begegnen. Ohne ihr deshalb Vorwürfe zu machen, darf man doch sagen daß, wenn Constanze eine Hausfrau gewesen wäre, wie Mozart ein Componist, es auch in ihrem Hause wohl gestanden hätte.

Es fehlte Mozart wenn er recht überlegte nicht an der Einsicht und ebenso wenig am guten Willen seine ökonomischen Angelegenheiten in Ordnung zu halten und von Zeit zu Zeit nahm er einen ernsten Anlauf ein guter Hausvater zu werden. So legte er im Februar 1784 nicht allein ein genaues Verzeichniß seiner Compositionen an, in welches er bis kurz vor seinem Tode höchst sorgfältig jede Arbeit sowie sie vollendet war mit Angabe des Themas eintrug[146], sondern er fing um dieselbe Zeit auch an über seine Einnahme und Ausgabe Buch zu führen. André berichtet über diese Aufzeichnungen, die mir leider nicht zu Gesicht gekommen sind, daß Mozart seine Einnahmen, worunter der Ertrag einiger Akademien, welche Mozart damals gegeben, ferner für ertheilten Unterricht an verschiedene herrschaftliche Personen und nur weniges Honorar für verkaufte Compositionen begriffen waren, auf einem länglichen Stück Papier anschrieb. Die Ausgaben notirte er in einem Quartbüchlein, welches früher zu Uebungsaufsätzen in der englischen Sprache bestimmt war, auch noch verschiedene von ihm ins Englische übersetzte Briefe enthielt. Mozart verfuhr bei Notirung seiner Ausgaben so pünktlich daß er auch nicht den kleinsten Posten einzutragen vergaß; so findet sich z. B. aufgezeichnet

146) Dieses unschätzbare Document für die Geschichte der Mozartschen Compositionen, das für die Zeit von 1784 an kaum einen erheblichen Zweifel übrig läßt, ist von André unter dem Titel: W. A. Mozarts thematischer Catalog (Offenbach 1828) herausgegeben worden. Er liegt allen Angaben über die Zeit der einzelnen Werke zu Grunde, wenn nicht besondere Notizen gegeben sind.

„1. Mai 1784 zwey Mayblumel 1 Kr.
27. Mai 1784 Vogel Stahrl 34 Kr.“

daneben folgende Melodie



mit der Bemerkung: „Das war schön!“ Was ihn dabei so unterhielt ist leicht zu errathen. Am 12. April hatte er sein Klavierconcert in G-dur componirt und bald darauf öffentlich gespielt; das Thema des Rondo aber lautet



Dies kurz nachher von dem Vogel so komisch verändert pfeifen zu hören, überraschte ihn und machte ihm solches Vergnügen, daß er sich denselben gleich kaufte. Er hielt auch, wie er überhaupt die Thiere und namentlich die Vögel sehr liebte, den Vogel Stahrl sehr in Ehren, und als derselbe starb, setzte er ihm in seinem Garten ein Grabmal mit einer Inschrift in Versen, welche er selbst gedichtet hatte[147].

Die übergroße Genauigkeit jener Rechnungsbücher läßt fürchten daß sie nicht allzulange fortgesetzt worden seien und man ist fast überrascht, daß Mozart dieselben wirklich ein Jahr lang, vom März 1784 bis Februar 1785, in dieser Weise fortgeführt hat; von da an überließ er die Notirung seiner Frau, welche sie aber nur ganz kurze Zeit fortgesetzt hatte.

Gewiß hat also Niemtschek recht, „daß wenn gegen Mozart diejenige Billigkeit geübt wird, die jeder an sich selbst zu erfahren wünschen muß, er deshalb noch nicht als ein Muster der Oekonomie und Sparsamkeit angepriesen wird“ (S. 41). Wer, wie Mozart, seinen Haushalt mit nichts

147) Niemtschek S. 59.

oder gar mit Schulden anfängt und auf ungewisse und schwankende Einnahmen angewiesen ist, der bedarf einer angebornen und durch strenge Zucht befestigten Ordnung und Regelmäßigkeit, einer unnachsichtigen Sparsamkeit und Entsagung um durch eine gleichmäßige und consequente Einschränkung sich mit Ehren durchzubringen oder gar zum Wohlstand zu erheben; ohne dies werden einzelne Glücksfälle, zufällige gute Einnahmen selten nützen und oftmals sogar eher zurücksetzen als fördern. Diese Eigenschaften aber lagen, wie wir sahen, nicht in Mozarts Natur und er hat sie nie sich anzueignen vermocht; ihre Abwesenheit allein aber erklärt schon vollkommen, daß seine ökonomischen Verhältnisse stets zerrüttet waren und blieben. Er hat sie gebüßt, diese Fehler und Schwächen, gebüßt durch Mangel und Entsagung, durch Kummer und Sorge, durch Beschämung und Demüthigung, keine der Strafen hat ihn verschont, welche das Leben unerbittlich über jeden verhängt, welcher den Gesetzen seiner eisernen Nothwendigkeit nicht gerecht wird. Aber solche Makel hat der Tod gesühnt; die Entstellungen hämischer Neider und kleinlicher Splitterrichter haften nicht an dem was unsterblich ist.

6.

Das Verhältniß Mozarts zu seinem Vater, welches bis dahin in einer so seltenen Weise sein gemüthliches Leben man kann fast sagen ausfüllte, wurde durch die Heirath, wie wir sahen, schwer betroffen. Der Vater hatte zwar nach langem Widerstreben „willig, obgleich unwilligen Herzens“ seine Zustimmung ausgesprochen; allein wie tief verletzt er war geht am deutlichsten aus den Aeußerungen hervor, mit welchen er einen begütigenden Brief der Baronin Waldstädten

erwiederte (23. Aug. 1782): „Ich danke Ew. Hochgeboren verbündlichst für den besonderen Antheil den Dieselben an meinen Umständen nehmen, und sonderlich sage den verbündlichsten Dank für die außerordentliche Gnade, die Ew. Hochgeboren für meinen Sohn hatte seinen Hochzeittag so kostbar zu verherrlichen[1]. Als ich ein junger Pursche war, glaubte ich immer daß diejenigen Philosophen wären, die wenig sprachen, selten lachten und gegen alle Welt eine mürrische Miene machten. Meine eigenen Begebenheiten aber haben mich nun vollkommen überzeugt, daß ich einer bin, ohne es selbst zu wissen: denn da ich als ein wahrer Vater meine Schuldigkeit gethan, — ihm in so vielen Briefen über alles die klarsten und begreiflichsten Vorstellungen gemacht, — ich auch überzeugt bin, daß er meine mühsame Umstände, meine bei einem solchen Alter höchst beschwerliche Umstände kennt, und meine Herabsetzungen in Salzburg einsieht, — da er weiß, daß ich sowohl im moralischen als physikalischen Verstande durch sein Betragen aufgeopfert bin, — so bleibt mir nichts übrig als ihn (da er es so wollte) sich selbst zu überlassen und Gott zu bitten, daß er ihm meinen väterlichen Seegen angedeihen lasse und ihm seine göttliche Gnade nicht entziehe. Ich aber werde meine mir angeborne noch bey diesen Jahren übrige Munterkeit nicht verlieren, sondern immerhin das Beste hoffen“[2].

Obwohl man, wenn man sich in Leop. Mozarts Lage zu setzen sucht, zugeben wird daß seine Befürchtungen und Vorwürfe zum Theil begründet waren, so läßt sich ebenso wenig verkennen, daß er zu weit ging, weil er sich nicht entschließen

---

1) Auf Wolfgangs Bitte schickte er, um dafür der Baronin doch eine Aufmerksamkeit zu erweisen, ein Paar Salzburger Zungen, die als eine Delicatesse geschätzt wurden.

2) Hamburger litt. u. krit. Blätter 1856 N. 72 S. 563.

konnte die Selbständigkeit seines Sohnes anzuerkennen, und einer Verbitterung Raum gab, welche ihn hart und ungerecht machte und die leider nicht völlig wieder aus seinem Herzen wich. Bei Mozart zeigt sich dagegen keine Spur einer nachhaltigen Verstimmung, er bleibt sich in seiner Liebe und Verehrung gegen den Vater gleich, selbst herbe Zurechtweisungen machen ihn nicht irre, und wenn er auch nicht mehr so häufige und nicht so lange Briefe wie früher schreibt, so entschuldigt er dies selbst und gewiß mit vollem Recht, wenn nicht Unwohlsein ihn abhält, durch die mancherlei Beschäftigungen und Zerstreuungen, denen er in seiner Lage nicht ausweichen konnte[3]. Wenn in solcher Bedrängniß eine der herkömmlichen Beglückwünschungen versäumt war, so blieb doch die Entschuldigung nicht aus, wie wenn er dem Vater schreibt (4. Jan. 1783): „Für den neuen Jahreswunsch danken wir beyde und bekennen uns freiwillig als Ochsen, daß wir ganz auf unsere Schuldigkeit vergessen haben — wir kommen also hintennach und wünschen keinen Neujahrswunsch, sondern wünschen unseren allgemeinen Alltags-

---

3) Leop. Mozart beklagt sich einigemal gegen die Tochter daß Wolfgang in vier bis sechs Wochen nichts von sich habe hören lassen; in der Regel erfolgt dann die Aufklärung gleich darauf. Leider sind Wolfgangs Briefe an seinen Vater nur bis zu dem Besuch in Salzburg (Juli 1783) in ziemlicher Vollständigkeit erhalten; von da an nur noch einzelne. Die Schwester glaubte, wie Nissen (Vorr. S. XVI) berichtet, daß Briefe aus späterer Zeit wegen Beziehungen auf Freimaurerei vom Vater vernichtet seien, was wahrscheinlich genug ist. Aus allen Spuren ergiebt sich aber, daß Mozart keineswegs ein nachlässiger Correspondent gegen seinen Vater war; nur machte dieser auch jetzt noch Ansprüche auf eine Art von Tagebuch, wie es früher auf Reisen geführt worden war, und wie er es mit seiner Tochter nach deren Verheirathung zu wechseln gewohnt war. Daß Wolfgang diesem Wunsch nicht mehr entsprechen konnte, wird man nur begreiflich finden.

wunsch und damit lassen wir es beruhen." Da er fest überzeugt war, daß seine Constanze auf den Vater und die Schwester nur den günstigsten Eindruck machen könne und daß die persönliche Bekanntschaft jede ungünstige Stimmung verwischen würde, so wünschte er nichts mehr als mit ihr nach Salzburg reisen zu können. Allein dem Unternehmen setzten sich mancherlei Schwierigkeiten entgegen; Mozart wollte gern den Namenstag des Vaters (15. Nov. 1782) mit seiner Frau in Salzburg feiern, allein die Zeit wurde ihm zu knapp; am 3. Nov. hatte er versprochen Frl. Auernhammer in einer Akademie zu unterstützen, und Anfang December hätte er schon wieder in Wien sein müssen, weil dann die beste Zeit für Lectionen und Concerte war; dazu kamen noch die durch schlechte Witterung unpassirbar gewordenen Wege und eine Kälte, welche es nicht rathsam scheinen ließ mit der Frau zu reisen. Kurz, die Reise mußte bis zum Frühjahr aufgeschoben werden, im Frühjahr aber machte die vorgerückte Schwangerschaft der Frau das Reisen unthunlich[4]; erst nach ihrer Entbindung[5] machten sie sich Ende Juli 1783 wirklich auf

---

4) Am 3. April 1783 schickte er dem Vater Geld, soviel er wegen der bevorstehenden Niederkunft der Frau entbehren konnte, und ihre Portraits, welche man in Wien ähnlich fand. Dies wird das von seiner Schwester erwähnte Miniaturgemälde (I S. 227) sein.

5) „Ich habe den Brief meiner lieben Schwester richtig erhalten" schreibt Wolfgang dem Vater (7. Juni 1783). „Der Namenstag meiner Frau ist weder im März noch im Mai, sondern am 16. Februario und steht gar in keinem Kalender. Meine Frau aber dankt von Herzen beyden für Ihren gutgemeinten Glückwunsch, welcher auch ohne Namenstag angewendet ist. Sie wollte meiner Schwester gern selbst schreiben, allein in ihren dermaligen Umständen muß man es ihr schon zu gut halten, wenn sie ein wenig commod, — zu teutsch: gelegen ist. Vermög der Untersuchung der Hebamme hätte sie schon den 4 d. M. niederkommen sollen, — allein ich glaube nicht daß vor dem 15 oder 16 etwas daraus wird. Sie

den Weg. Zwar überkamen Mozart Bedenken, ob ihn, wenn er nach Salzburg käme, der Erzbischof nicht etwa gar langen ließe, weil er keine förmliche Entlassung aus seinen Diensten erhalten habe, — „denn ein Pfaff ist zu Allem fähig"[6]; aber sein Vater scheint ihn deswegen beruhigt zu haben[7].

Mozart hatte ehe er verheirathet war „in seinem Herzen das Versprechen gethan", wenn er Constanze als seine Frau nach Salzburg bringen würde dort eine neu componirte Messe aufzuführen; „zum Beweise der Wirklichkeit dieses Versprechens" schrieb er seinem Vater (4. Jan. 1783) „kann die Spart von der Hälfte meiner Messe dienen, welche noch in der besten Hoffnung daliegt." Von dieser in einem großartigen Maaßstab angelegten Messe, auf welche wir noch zurückkommen werden, brachte er nun das Kyrie, Gloria, Sanctus und Benedictus vollendet mit nach Salzburg; die

---

wünscht es sich je eher je lieber; besonders um desto bälder so glücklich zu seyn, Sie und unsere liebe Schwester mit mir in Salzburg zu umarmen. Da ich nicht glaubte, daß aus dem Spaß so geschwind Ernst werden könnte, so verschob ich immer mich auf die Knie niederzulassen, die Hände zusammenzufalten und Sie, mein liebster Vater, recht unterthänig zu Gevatter zu bitten. Da es nun aber vielleicht noch Zeit ist, so thue ich es halt jetzt. Unterdessen (in getroster Hoffnung daß Sie mir es nicht abschlagen werden) habe ich, seit die Hebamme den visum repertum eingenommen, schon dafür gesorgt, daß Jemand das Kind in Ihrem Namen hebt, es mag generis masculini oder feminini seyn! es heißt halt Leopold oder Leopoldine!" — Der erstgeborne Sohn Leopold, „der arme dicke fette und liebe Buberl", wie es in einem Briefe (10. Dec. 1783) heißt, starb noch in demselben Jahr.

6) Als er seinem Vater schrieb daß er die Comtesse Palfy zur Schülerin bekommen habe, die Tochter von des Erzbischofs Schwester (S. 5), bat er ihn dies noch bei sich zu behalten, indem er nicht sicher sei, ob man es auch gern wissen lasse (4. Jan. 1783).

7) Noch am 19. Jan. 1786 schrieb Leop. Mozart seiner Tochter, daß der Erzbischof einen Brief Wolfgangs habe öffnen lassen, ohne aber etwas darin zu finden.

fehlenden Sätze wurden wahrscheinlich aus einer anderen Messe ergänzt und so wurde das Ganze am 23. Aug. im Kapellhause probirt und am 25. Aug. in der Peterskirche — im Dom würde es der Erzbischof wahrscheinlich nicht gestattet haben — aufgeführt, wobei seine Frau die Sopranpartie sang [8].

Er war während jenes Aufenthaltes nicht unthätig. Die Wiedereinführung der italiänischen Oper hatte ihn veranlaßt sich nach dem Text einer opera buffa umzusehen, den er componiren könnte, und schon ehe er nach Salzburg kam hatte er durch den Vater seinen alten Librettodichter Varesco zu bestimmen gesucht diese Arbeit zu übernehmen. Da dieser sich bereit erklärte, wurde nun der Aufenthalt in Salzburg benutzt, um den Plan der Oper — sie hieß L'oca del Cairo — gemeinsam zu besprechen; Varesco entwarf eine detaillirte Darlegung der gesammten Handlung, führte auch den ersten Act vollständig aus und Mozart machte sich gleich mit seinem gewohnten Eifer ans Componiren, so daß er einen Theil dieses Actes nach seiner Art genau skizzirt mit nach Wien nahm. Wir werden später uns mit dem Schicksal dieser Oper noch genauer zu beschäftigen haben.

Daneben fand er noch Zeit Michael Haydn einen Liebesdienst zu erweisen. Dieser hatte vom Erzbischof den Auftrag erhalten Duette für Violine und Bratsche zu schreiben [9], konnte sie aber in Folge einer heftigen Krankheit, die ihn

8) So berichtet Nissen S. 476, der nur darin irrt, daß er sagt die Messe sei von Mozart in Salzburg vollendet, während sie unvollendet geblieben ist. Daß sie für die Aufführung in Salzburg bestimmt war, erkennt man auch daran, daß Mozart sich auf das in Salzburg gebräuchliche Orchester beschränkt hat.

9) Es ist wohl möglich daß sie für den Gebrauch des Erzbischofs selbst bestimmt waren, s. I S. 543 f.

auf längere Zeit arbeitsunfähig machte, nicht zum bestimmten Termin fertig liefern, worauf ihm der Erzbischof mit Einziehung der Besoldung drohte. Als Mozart von dieser Verlegenheit erfuhr, übernahm er sogleich die Arbeit und schrieb, da er Haydn täglich zu besuchen pflegte, bei ihm mit solchem Eifer daß die Duette in kurzer Zeit vollendet waren, welche dann dem Erzbischof unter Haydns Namen übergeben wurden[10]. Und diese beiden Duette sind nicht etwa wie bestellte Arbeit leicht hingeworfen um fertig zu werden, sie sind mit unverkennbarer Liebe gearbeitet, die theils in dem Wunsch etwas seiner und des befreundeten Meisters würdiges zu leisten, theils in dem Interesse, welches die Schwierigkeiten so eng begränzter Mittel ihm darboten, begründet sein mochte. Es ist keine geringe Kunst nicht allein die Umrisse scharf und bestimmt zu entwerfen — dies ist bei dieser Gattung allerdings das Erste —, sondern auch Licht und Schatten und detaillirte Zeichnung herauszubringen; was wesentlich auf der freien Stimmführung beruhet, die zum Theil imitatorisch ist — wo sich die selbständige Bewegung mit Nothwendigkeit ergiebt —, aber auch den an sich nur begleitenden Figuren einen eigenthümlichen und bedeutenden Charakter aufzuprägen vermag. Dies ist um so wichtiger, weil die Beschränktheit der Stimmen nur ausnahmsweise eine volle Harmonie zuläßt, die Wirkung derselben also meistens durch eine geschickte Zerlegung der Elemente derselben erreicht werden muß; die steife Monotonie gebrochner Accorde zu vermeiden und doch dem Gehör, bei völlig freiem Spiel der einzelnen Stimmen, in jedem Moment das sichere Gefühl der Harmonie zu gewähren ist eine

10) Ohne Haydns Namen wurde diese Begebenheit von Mozarts Wittwe erzählt (A. M. Z. I S. 291), genauer in der biographischen Skizze von Mich. Haydn (Salzb. 1808) S. 38 f.

Aufgabe, zu deren Lösung Kunst und Genie zusammenwirken müssen. Hier ist sie mit einer gewissen Behaglichkeit gelöst, die es sich auch in dem knappen Raum wohl sein läßt; die Freiheit der Erfindung in Melodie und Harmonie ist in keiner Weise beschränkt, die Ausführung ist breit, dabei frisch und lebendig, und eine Menge feiner Züge einer sicheren Meisterhand sind durch das Ganze verstreuet. Michael Haydn hielt das Original als ein Andenken an den Freund und Künstler ungemein hoch und auch Mozart soll auf diese Arbeit noch später Werth gelegt haben [11].

Was Mozart aber bei der Reise nach Salzburg am meisten am Herzen lag, seinem Vater wie seiner Schwester nicht allein das Vorurtheil gegen seine Frau zu benehmen sondern ein Verhältniß herzlicher Zuneigung zwischen ihnen zu begründen, das schlug leider fehl; eine äußerliche Annäherung scheint durch diesen Besuch wohl erreicht zu sein, allein alle Anzeichen weisen darauf hin daß weder der Vater noch Marianne sich zu Constanze hingezogen fühlten. Nissen, oder eigentlich Constanze, berichtet (Vorr. S. XVIII) daß Mozart mit dem Besuche nicht recht zufrieden gewesen sei, weil er gehofft habe, daß man seine Frau mit einigen seiner Jugendgeschenke erfreuen würde, was aber nicht geschehen sei. Dieser Zug ist allerdings charakteristisch; wir sahen schon daß Leop. Mozart sich durch die Verheirathung seines Sohnes zur äußersten Strenge in dieser Rücksicht berechtigt hielt

11) Das erste Duett in G-dur besteht aus einem breit angelegten Allegro, einem kürzeren, schönen Adagio, und einem lebhaften, aber mehr als sonst wohl ernst gehaltenen Rondo; im zweiten in B-dur wird das leichter gehaltene Allegro durch ein kurzes figurirtes Adagio eingeleitet; darauf folgt ein der Siciliana ähnliches Adagio und den Beschluß machen sehr anmuthige Variationen. — Die Duetten sind später ohne Mozarts Wissen unter seinem Namen gedruckt (Op. 25 bei André in Offenbach); in Partitur bei Heckel in Mannheim.

und daß er auch später nicht abgeneigt war seine Schwiegertochter für eigennützig zu halten (S. 182). Marianne galt schon als junges Mädchen in der Familie für interessirt (I S. 137. II S. 162), nachher hat ihr Mann, der selbst nach Leop. Mozarts Ansicht oftmals „zu tief in den Oeconomiegeist versenkt war", sicherlich nicht in liberalem Sinn auf sie eingewirkt, so daß auch von dieser Seite Wolfgang und seine Frau eher mit mißtrauischen Blicken angesehen wurden [12]. Es ist daher nur zu begreiflich, daß Mozart unbefriedigt von Salzburg zurückkam und daß seine Frau, welche die Abneigung der Seinigen unmittelbar empfunden hatte, keinen Grund hatte seine Anhänglichkeit an dieselben zu pflegen. Nichts desto weniger war dieselbe in seinem Herzen so fest gewurzelt daß in seinen Briefen, wenn sie gleich seltener werden, überall die alte kindliche Liebe und Ehrfurcht unverändert sich ausspricht [13].

Nach einem Aufenthalt von fast drei Monaten reisten sie wieder nach Hause; von Linz aus stattete Mozart seinem Vater den folgenden Reisebericht ab: „Wir sind gestern, den 30sten October früh um 9 Uhr, glücklich hier angelangt. Den ersten Tag haben wir in Vöcklbruck übernachtet. Den

12) Nach den Briefen, welche Wolfgang nach dem Tode des Vaters über die Erbschaftsangelegenheit an Marianne schrieb (I S. 143 f.), steht zu fürchten, daß es auch dabei nicht ohne Verstimmung abging. — Nach Mozarts Tode war zwischen der Wittwe und Marianne so wenig Verkehr, daß diese in dem mehrerwähnten Brief an Sonnleithner (2. Juli 1819) meldet, sie habe von Constanzes zweiter Heirath nur durch das Gerücht und von den Kindern ihres Bruders gar nichts gehört. Bei ihrem Zusammenleben in Salzburg standen übrigens beide Frauen in gutem Vernehmen mit einander.

13) Auch der Brief, welchen er an seine Schwester zu ihrer Hochzeit richtete (I S. 142) spricht seine Anhänglichkeit an Vater und Schwester einfach und ehrlich aus.

folgenden Tag sind wir Vormittags in Lambach angekommen, und ich kam eben recht, um bey dem Amte das Agnus Dei mit der Orgel zu begleiten. Der Hr. Prälat hatte die größte Freude, mich wieder zu sehen[14]. Wir blieben den ganzen Tag dort, wo ich auf der Orgel und einem Clavichord spielte. — Ich hörte, daß den andern Tag zu Ebersperg bey Herrn Pfleger Steurer eine Opera aufgeführt, mithin ganz Linz alldort versammelt seyn werde, und entschloß mich also, auch dabey zu seyn, und wir fuhren dahin. Da kam gleich der junge Graf Thun (Bruder zu dem Thun in Wien) zu mir und sagte, daß sein Herr Vater schon vierzehn Täge auf mich wartete, und ich möchte nur gleich bey ihm anfahren, denn ich müßte bey ihm logiren. Als wir den andern Tag zu Linz beym Thore waren, stand schon ein Bedienter da, um uns zum alten Grafen Thun zu führen, allwo wir nun auch logiren. Ich kann Ihnen nicht genug sagen, wie sehr man uns in diesem Hause mit Höflichkeiten überschüttet[15]. Dienstag, als den 4ten November, werde ich hier im Theater Accademie geben, und weil ich keine einzige Sinfonie bey mir habe, so schreibe ich über Hals und Kopf an einer neuen, welche bis dahin fertig seyn muß. Meine Frau und ich küssen Ihnen die Hände, bitten Sie um Verzeihung, daß wir Ihnen so lange Ungelegenheit gemacht haben, und danken nochmals recht sehr für alles Empfangene."

---

14) Schon auf der Reise nach Wien im Jahr 1767 hatte der Prälat Mozart gastlich aufgenommen (I S. 80).

15) Als Leop. Mozart im Jahr 1785 auf der Rückreise von Wien nach Linz kam, mußte er ebenfalls bei Graf Thun logiren; dort fand er auch den neuen Bischof Graf Herberstein. „Wir sprachen viel von unserer alten Bekanntschaft", schreibt er der Tochter (30. April 1785) „wie wir mit ihm von Passau auf der Donau nach Linz gefahren und Dein Bruder den alten Bettlmann hat sehen ins Wasser fallen."

Welche Symphonie es sei, die Mozart in Linz componirte, ist nicht mit Sicherheit zu bestimmen. Holmes vermuthet (p. 235) daß es eine Symphonie in C-dur sei[16], welche, da sie in Mozarts eigenem Verzeichniß nicht aufgeführt ist, vor dem Jahr 1784 componirt sein muß und doch ihrem ganzen Charakter nach, wie Holmes richtig bemerkt, in die Zeit des Wiener Aufenthalts zu verlegen sein wird. Dagegen glaubte André daß eine nicht gedruckte Symphonie in G-dur[17]

---

16) Sie ist gedruckt als Op. 34, in der Sammlung bei Breitkopf u. Härtel N. 6; das Autograph ist mir nicht zugänglich gewesen.

17) André Verz. 127. Die Themata der einzelnen Sätze — sie hat kein Menuett — sind folgende



Das Orchester besteht außer den Saiteninstrumenten aus Oboen und Hörnern, wozu in der Symphonie in C-dur noch Fagotts, Trompeten und Pauken kommen.

die in Linz componirte sei, weil sie ebenfalls in jenem Verzeichniß nicht vorkommt, der Handschrift aber und dem Stil nach in jene Zeit gehört. Dazu kommt noch daß die Partitur nur bis in die erste Hälfte des Andante von Mozarts Hand geschrieben, von da an durch einen Copisten ergänzt ist; höchst wahrscheinlich, weil Mozart um Zeit zu gewinnen von der letzten Hälfte gleich die Stimmen ausschrieb, wie er das bei großer Eile auch sonst wohl that[18]. Dieser Umstand, sowie das kleinere Orchester, die knapperen Dimensionen und der leichtere Charakter dieser Symphonie — denn die in C-dur ist ihrer ganzen Anlage und Behandlung nach entschieden größer und bedeutender — scheinen mir für Andrés Meinung zu sprechen. Uebrigens gehören beide Symphonien der Zeit und Art nach zu einander und bezeichnen in eigenthümlicher Weise eine Uebergangsstufe in Mozarts Instrumentalmusik: nirgends tritt der positive Einfluß der Haydnschen Symphonien in gleicher Weise hervor wie in diesen beiden. Schon der Umstand ist nicht bedeutungslos daß beide ein ziemlich pathetisches, spannendes Adagio dem Allegro, welches sehr dagegen absticht, als Einleitung vorangehen lassen; was bei Haydn bekanntlich meistentheils, bei Mozart nur ausnahmsweise vorkommt. Dann aber verräth sich in dem lebhaften munteren, dabei rauschenden und glänzenden Charakter des Ganzen, in dem Bestreben durch launige Einfälle, durch unvermuthete Contraste aller Art — in der Harmonie, in der Abwechslung von f und p, in den Instrumentaleffecten — zu reizen und zu unterhalten, sogar in manchen Einzelnheiten der technischen Ausführung unver-

18) So hat er auch von dem „musikalischen Spaß" (André Verz. 156 componirt 14. Juni 1787) nur einen Theil in Partitur gesetzt, den Rest aber, weil die Zeit drängte, gleich in Stimmen ausgeschrieben.

kennbar das Studium der Haydnschen Weise und die Absicht ihm dieselbe in ihren wesentlichen Momenten abzulernen[19]. Daß es dabei nicht auf ein wirkliches Nachahmen abgesehen sei und daß Mozarts Eigenthümlichkeit sich auch hier nicht verläugne bedarf kaum einer Bemerkung; nur ist der Einfluß Haydns als eigentlich bestimmender hier in einer Weise kenntlich, wie später nicht wieder. Dies wird recht klar, wenn man die Symphonie in Es-dur (comp. 26. Juni 1788) vergleicht. Auch diese nähert sich nicht allein durch die Aufnahme des einleitenden Adagio, sondern in manchen andern Zügen, die namentlich in dem launigen Finale hervortreten, der Haydnschen Art mehr als die übrigen Symphonien jener Zeit; aber hier ist Mozarts Individualität so entschieden vorwiegend und maaßgebend daß sie auch jenen Zügen ihr auszeichnendes Gepräge gegeben hat.

Daß Mozart in wenigen Tagen eine Symphonie schrieb kann uns nicht Wunder nehmen; auffallender ist daß er bei jenem Aufenthalt in Linz ein Ecce homo, welches auf ihn großen Eindruck machte, für seine Frau zeichnete, welche dieses Blatt mit seiner Unterschrift: »dessiné par W. A. Mozart, Linz ce 13 Nov. 1783, dedié à Mme Mozart son

19) Nirgends tritt dies deutlicher hervor als im Andante der Symphonie in G-dur. Gleich das Thema, die einfachen Bässe, die Triolenfigur der zweiten Geige, dann das Minore mit der Figur im Baß und den einzelnen scharfen Accenten, — alles sind ganz Haydnsche Züge. Auch die contrapunktische Ausführung im Finale erinnert in dieser wie in der C-dur Symphonie an Haydns Manier. Einzelne Züge werden bei näherer Betrachtung jedem entgegentreten; ich führe nur aus der Symphonie in C-dur beispielsweise an den unvermutheten Eintritt des E-moll (S. 6 Takt 8) und C-dur (S. 6 Takt 12), die einzelnen starken Schläge der Blasinstrumente (S. 25 Takt 3. 4), das eigenthümliche Thema, mit dem die Bässe einsetzen (S. 28 Takt 5), im Menuett ganz besonders die neckischen Schlußtakte (S. 36 Takt 12—16), u. a. m.

die in Linz componirte sei, weil sie ebenfalls in jenem Verzeichniß nicht vorkommt, der Handschrift aber und dem Stil nach in jene Zeit gehört. Dazu kommt noch daß die Partitur nur bis in die erste Hälfte des Andante von Mozarts Hand geschrieben, von da an durch einen Copisten ergänzt ist; höchst wahrscheinlich, weil Mozart um Zeit zu gewinnen von der letzten Hälfte gleich die Stimmen ausschrieb, wie er das bei großer Eile auch sonst wohl that[18]. Dieser Umstand, sowie das kleinere Orchester, die knapperen Dimensionen und der leichtere Charakter dieser Symphonie — denn die in C-dur ist ihrer ganzen Anlage und Behandlung nach entschieden größer und bedeutender — scheinen mir für Andrés Meinung zu sprechen. Uebrigens gehören beide Symphonien der Zeit und Art nach zu einander und bezeichnen in eigenthümlicher Weise eine Uebergangsstufe in Mozarts Instrumentalmusik: nirgends tritt der positive Einfluß der Haydnschen Symphonien in gleicher Weise hervor wie in diesen beiden. Schon der Umstand ist nicht bedeutungslos daß beide ein ziemlich pathetisches, spannendes Adagio dem Allegro, welches sehr dagegen absticht, als Einleitung vorangehen lassen; was bei Haydn bekanntlich meistentheils, bei Mozart nur ausnahmsweise vorkommt. Dann aber verräth sich in dem lebhaften munteren, dabei rauschenden und glänzenden Charakter des Ganzen, in dem Bestreben durch launige Einfälle, durch unvermuthete Contraste aller Art — in der Harmonie, in der Abwechslung von f und p, in den Instrumentaleffecten — zu reizen und zu unterhalten, sogar in manchen Einzelnheiten der technischen Ausführung unver-

18) So hat er auch von dem „musikalischen Spaß" (André Verz. 156 componirt 14. Juni 1787) nur einen Theil in Partitur gesetzt, den Rest aber, weil die Zeit drängte, gleich in Stimmen ausgeschrieben.

kennbar das Studium der Haydnschen Weise und die Absicht ihm dieselbe in ihren wesentlichen Momenten abzulernen[19]. Daß es dabei nicht auf ein wirkliches Nachahmen abgesehen sei und daß Mozarts Eigenthümlichkeit sich auch hier nicht verläugne bedarf kaum einer Bemerkung; nur ist der Einfluß Haydns als eigentlich bestimmender hier in einer Weise kenntlich, wie später nicht wieder. Dies wird recht klar, wenn man die Symphonie in Es-dur (comp. 26. Juni 1788) vergleicht. Auch diese nähert sich nicht allein durch die Aufnahme des einleitenden Adagio, sondern in manchen andern Zügen, die namentlich in dem launigen Finale hervortreten, der Haydnschen Art mehr als die übrigen Symphonien jener Zeit; aber hier ist Mozarts Individualität so entschieden vorwiegend und maaßgebend daß sie auch jenen Zügen ihr auszeichnendes Gepräge gegeben hat.

Daß Mozart in wenigen Tagen eine Symphonie schrieb kann uns nicht Wunder nehmen; auffallender ist daß er bei jenem Aufenthalt in Linz ein Ecce homo, welches auf ihn großen Eindruck machte, für seine Frau zeichnete, welche dieses Blatt mit seiner Unterschrift: »dessiné par W. A. Mozart, Linz ce 13 Nov. 1783, dedié à Mme Mozart son

19) Nirgends tritt dies deutlicher hervor als im Andante der Symphonie in G-dur. Gleich das Thema, die einfachen Bäße, die Triolenfigur der zweiten Geige, dann das Minore mit der Figur im Baß und den einzelnen scharfen Accenten, — alles sind ganz Haydnsche Züge. Auch die contrapunktische Ausführung im Finale erinnert in dieser wie in der C-dur Symphonie an Haydns Manier. Einzelne Züge werden bei näherer Betrachtung jedem entgegentreten; ich führe nur aus der Symphonie in C-dur beispielsweise an den unvermutheten Eintritt des E-moll (S. 6 Takt 8) und C-dur (S. 6 Takt 12), die einzelnen starken Schläge der Blasinstrumente (S. 25 Takt 3. 4), das eigenthümliche Thema, mit dem die Bäße einsetzen (S. 28 Takt 5), im Menuett ganz besonders die neckischen Schlußtakte (S. 36 Takt 12—16), u. a. m.

épouse« als einen Beweis aufbewahrte „daß er auch dazu Talent hatte“, wie sie an Härtel schrieb (21. Juli 1800).

Im Jahr 1785 erwiederte Leopold Mozart den Besuch seiner Kinder und hielt sich vom 10. Februar bis 25. April bei ihnen auf. Er überzeugte sich daß sein Einkommen mehr als ausreichend sein mußte, daß das Hauswesen geordnet war, und freute sich an dem zweiten Enkel, dem kleinen halbjährigen Carl, „der gesund, freundlich und wohlauf“ war; dennoch scheint es ihm dort nicht behaglich gewesen zu sein, seine Stimmung gegen die Frau und den Sohn wurde nicht günstiger und auf den Plan des letzteren einzugehen, zu ihm nach Wien zu ziehen (I S. 142) mochte er wenig Neigung empfinden[20]. Aber mit der alten Freude und Bewunderung nahm er an den künstlerischen Leistungen und Erfolgen Wolfgangs Antheil. Er war zu der Zeit gekommen, wo ein Concert das andere drängte, in denen Wolfgang fast regelmäßig beschäftigt war; sein Spiel wie die Compositionen entzückten ihn in gleicher Weise. In einer Akademie spielte Wolfgang das herrliche für die Paradies componirte Concert; „ich war in einer so guten Loge“ schreibt der Vater an Marianne, „daß ich das Vergnügen hatte, alle Abwechslung der Instrumente so vortrefflich zu hören, daß mir die Thränen in die Augen kamen“, — so warm und innig empfand der alte Mann die künstlerische Schönheit. Schon am zweiten Tag nach der Ankunft des Vaters hatte Mozart Haydn zu sich eingeladen. „Es wurden“ berichtet Leop. Mozart seiner Tochter „drey der neuen Quartetten ge-

20) Nissen berichtet (Vorr. S. XVIII) aus den Briefen, welche Leop. Mozart von Wien aus an seine Tochter schrieb — von denen ich leider nur einige weniger bedeutende selbst gesehen habe — leuchte einige Kälte gegen seinen Sohn hervor.

macht, nämlich ex B, A und C-dur[21]. Sie sind zwar ein bischen leichter als die drey andern, aber immer vortrefflich componirt. Hr. Haydn sagte mir: Ich sage Ihnen vor Gott und als ein ehrlicher Mann daß ich Ihren Sohn für den größten Componisten anerkenne, von dem ich nur immer gehört, er hat Geschmack und besitzt die gründlichsten Kenntnisse in der Composition." Leop. Mozart wußte die Bedeutung eines solchen Zeugnisses aus diesem Munde zu würdigen; er fand darin die Bestätigung des Glaubens und der Ueberzeugung, für welche er die beste Kraft seines Lebens geopfert hatte, eine solche Anerkennung des Sohnes war der schönste Lohn für diesen Vater — es war der Silberblick seines Lebens.

Auch sonst fehlte es nicht an Genüssen und Zerstreuungen mancher Art, er hörte Aloysia Lange, deren schöne Stimme ihm einst so viel Sorge gemacht hatte, in Glucks Pilgrimmen von Mekka und in Gretrys Zemire und Azor — dies war eine ihrer Hauptrollen —: „sie sang beydesmal und spielte vortrefflich." Auch die Baronin Waldstädten, auf deren Bekanntschaft er sich so sehr gefreut hatte, wurde in Kloster Neu-

21) Wenn in Gesellschaften Quartett gespielt wurde, übernahm Mozart, der in späteren Jahren nicht leicht Violine spielte, gewöhnlich die Bratsche. Kelly erzählt (Remin. I p. 240 f.) daß in einer Gesellschaft von Künstlern bei Storace Quartett gespielt worden sei, bei welchem Haydn die erste, Dittersdorf die zweite Violine, Mozart Bratsche und Vanhall Violoncell gespielt habe — eine Besetzung, einzig in ihrer Art. Holmes nimmt daran Anstoß daß Haydn, der allerdings ein guter Geiger aber kein Solospieler war, die erste Violine gespielt habe und vermuthet, daß Kelly ihn durch einen Gedächtnißfehler an Mozarts Stelle gesetzt habe (p. 267); dann wäre eher anzunehmen, daß Dittersdorf, der damals ein berühmter Violinspieler war, die erste und Haydn die zweite Geige gespielt habe.

burg besucht, wo sie sich damals aufhielt; wir erfahren nicht, wie es mit der Zusammenkunft ausfiel.

Von größerer Wichtigkeit, und für einen Mann von seiner Sinnes- und Denkungsart sicherlich von ernster Bedeutung war es, daß Leop. Mozart durch den Einfluß seines Sohnes, der, wie wir noch sehen werden, ein eifriger Freimaurer geworden war, bewogen ward während er sich in Wien befand, ebenfalls in den Orden einzutreten. Der scharfe Rationalismus, welcher neben streng kirchlicher Frömmigkeit in seiner Auffassung der sittlichen Pflichten wie der praktischen Lebensverhältnisse, in seinem kritischen Verhalten gegen Vorurtheile aller Art, so stark hervortritt, macht es begreiflich, daß er Aufklärung bei einer Gesellschaft suchte, welcher die ausgezeichnetsten und von ihm hochverehrten Männer angehörten. Wie weit er sich befriedigt fühlte durch die Aufschlüsse, welche ihm dort wurden, ist mir nicht bekannt; ebensowenig ob er in Salzburg, wo der Orden auch Anhänger gefunden hatte, ein thätiges Mitglied gewesen sei; die Tochter glaubte, wie wir sahen (S. 255), zu wissen, daß seine Correspondenz mit Wolfgang seit dieser Zeit sich auch auf Gegenstände der Freimaurerei bezogen habe.

Von Wien reiste Leopold Mozart über München nach Hause[22]; er sah den Sohn nicht wieder. Eine leise Hoffnung, welche er gegen Marianne äußerte, daß Wolfgang, der lange Zeit nicht geschrieben, ihn vielleicht durch einen Besuch überraschen werde (16. Sept. 1785), ging nicht in Erfüllung; er selbst machte zwar im Februar 1787 mit seinem

22) Auf der Reise nach München — in Gesellschaft der Schauspielerin Lange, der Frau des Waldhornisten, welche in Wien gastirt hatte (Lange Selbstbiogr. S. 134 f. Müller Abschied S. 273) — und während des Aufenthalts dort hatte er sich ebenso unterhalten als in Wien; nach seiner Heimkehr klagte er der Tochter, wie sehr er sich in Salzburg langweile.

Schüler Heinrich Marchand noch einen Ausflug nach München, aber nach Wien kam er nicht wieder. Mit väterlichem Stolz ließ er sich von Wolfgangs glänzenden Erfolgen in Prag berichten und versäumt nicht seiner Tochter mitzutheilen daß Pater Edmund, der zum Besuch in Wien gewesen war, erzählt hatte ganz Wien halte Wolfgang für den größten der dort lebenden Tonkünstler (3. Febr. 1786). Mit sorgender Theilnahme verfolgt er die Gestaltung der äußeren Umstände seines Sohnes, aber er weist mit consequenter Strenge jeden Anspruch auf thätige Unterstützung zurück, auf die dieser durch seine Selbständigkeitserklärung sich selbst das Recht genommen habe; nur seinen väterlichen Rath, nicht immer in der schonendsten Form, ihm zu ertheilen ist er stets bereit. So bleibt er sich selbst gleich, und die Rührigkeit und Thätigkeit, welche er im Verkehr mit dem fernen Sohn nicht mehr wie früher entwickeln kann, tritt in seinen Beziehungen zur Tochter unausgesetzt in gleicher Weise hervor. Indessen blieb er von den Schwächen und Leiden des Alters nicht unberührt. Auf eine theilnehmende Anfrage nach seinem Befinden antwortet er Mariannen (24. Febr. 1787): „Bei einem alten Manne kann keine Rede von vollkommener Gesundheit mehr sein, da immer etwas fehlt und ein alter Mann abnimmt wie die Jugend aufnimmt. Kurz man muß flicken, so lange man flicken kann. Dermalen kann eine gute Hoffnung auf das bessere Wetter setzen. Uebrigens wirst Du mich ganz natürlich sehr mager finden, welches aber in der Hauptsache nichts thut.“ Er hatte noch die Freude die Geschwister Storace und Kelly zu sehen; Mlle. Storace hatte freilich den ausführlichen Brief, welchen Mozart ihr mitgegeben hatte, so gut verpackt daß sie ihn nicht abgeben konnte, aber die mündliche Unterhaltung mit so nahen Freunden des Sohns konnte mehr als Ersatz sein. Bald nachher fing er

an zu kränkeln, auf die Kunde davon schrieb ihm Wolfgang (4. April 1787):[23] „Diesen Augenblick höre ich eine Nachricht, die mich sehr niederschlägt — um so mehr, als ich aus Ihrem letzten vermuthen konnte, daß Sie sich Gott Lob recht wohl befänden. — Nun höre aber, daß Sie wirklich krank seyen! Wie sehnlich ich einer tröstenden Nachricht von Ihnen selbst entgegen sehe brauche ich Ihnen doch wohl nicht zu sagen, und ich hoffe es auch gewiß, — obwohlen ich es mir zur Gewohnheit gemacht habe, mir immer von allen Dingen das Schlimmste vorzustellen. Da der Tod (genau zu nehmen) der wahre Endzweck unsers Lebens ist, so habe ich mich seit ein paar Jahren mit diesem wahren, besten Freunde des Menschen so bekannt gemacht, daß sein Bild nicht allein nichts Schreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel Beruhigendes und Tröstendes! Und ich danke meinem Gott, daß er mir das Glück gegönnt hat, mir die Gelegenheit (Sie verstehen mich) zu verschaffen, ihn als den Schlüssel zu unserer wahren Glückseligkeit kennen zu lernen[24]. Ich lege mich nie zu Bette, ohne zu bedenken, daß ich vielleicht (so jung als ich bin) den andern Tag nicht mehr seyn werde; und es wird doch kein Mensch von Allen, die mich kennen, sagen können, daß ich im Umgange mürrisch oder traurig wäre; und für diese Glückseligkeit danke ich alle Tage meinem Schöpfer, und wünsche sie von Herzen Jedem meiner Mitmenschen. Ich habe Ihnen in dem Briefe so die Storace eingepackt hat schon über diesen Punkt bey Gelegenheit des

---

23) Das Original ist im Besitze der Frau Baroni-Cavalcabo.

24) Diese Aeußerungen sind ein Beweis von dem sittlichen Ernst, mit welchem Mozart in der Beschäftigung mit der Freimaurerei Aufklärung über die höchsten Fragen erstrebte. Es wird nicht ohne Interesse sein die Aeußerungen Baggesens, der ein enthusiastischer Maurer war, über Tod und Unsterblichkeit zu vergleichen (Briefwechsel I S. 314 ff.).

traurigen Todfalles meines liebsten, besten Freundes, Grafen von Hatzfeld, meine Denkungsart erklärt — er war eben 31 Jahr alt, wie ich — ich bedaure ihn nicht — aber wohl herzlich mich und alle die, welche ihn so genau kannten wie ich. Ich hoffe und wünsche, daß Sie sich während ich dieses schreibe, besser befinden werden; sollten Sie aber wider alles Vermuthen nicht besser seyn, so bitte ich Sie bey ..... mir es nicht zu verhehlen, sondern mir die reine Wahrheit zu schreiben oder schreiben zu lassen, damit ich so geschwind als es menschenmöglich ist, in Ihren Armen seyn kann; ich beschwöre Sie bey Allem, was — uns heilig ist. Doch hoffe ich bald einen trostreichen Brief von Ihnen zu erhalten, und in dieser angenehmen Hoffnung küsse ich Ihnen sammt meinem Weibe und dem Carl 1000 Mal die Hände, und bin ewig

Ihr gehorsamster Sohn."

Dieser Brief drückt das Siegel auf das schöne, echt menschliche Verhältniß welches zwischen Vater und Sohn bestand: im Angesicht des Todes stehen sie als Männer einander gegenüber, gefaßt durch die Ueberzeugung daß echte Liebe und Treue, ernstes Streben nach Wahrheit und Sittlichkeit über die Schranken des irdischen Daseins hinausreichen.

Zwar schien sich der Vater wieder zu erholen, er fühlte sich besser und schrieb noch am 26. Mai seiner Tochter, daß er sie mit ihrer Familie zu Pfingsten erwarte; aber diese Freude erlebte er nicht mehr. Am 28. Mai 1787 endigte ein rascher Tod[25] das Leben eines Mannes, der durch einen seltenen Verein von klarer Einsicht und unermüdlicher Thätig-

25) Mozart meldete die Trauerbotschaft gleich seinem Freunde Gottfr. v. Jacquin: „Ich benachrichtige Sie, daß ich heute als ich nach Haus kam die traurige Nachricht von dem Tode meines besten Vaters bekam. — Sie können sich meine Lage vorstellen!"

keit, von gleich unbestechlicher Liebe und Strenge die schwierige Aufgabe gelöst hat einen genialen Sohn zum Künstler zu erziehen.

7.

Die persönlichen Verhältnisse, unter welchen Mozart seit seiner Verheirathung in Wien lebte, bedingten nicht allein seine gemüthliche, sociale und bürgerliche Existenz, sondern die meisten derselben wirkten unmittelbar auch auf den Componisten ein; der Versuch sich dieselben näher zu vergegenwärtigen ist daher unerläßlich.

Das Verhältniß mit der Schwiegermutter war anfangs, wie sich erwarten ließ, kein gutes. Sie wohnte zwar, wie Mozart dem Vater zu dessen Beruhigung schrieb (31. Aug. 1782), nicht mit ihnen in demselben Hause[1], allein schon bei dem zweiten Besuch welchen er ihr mit seiner Frau machte, gab es wieder Zank und Streit daß die arme Constanze weinte, und sie nahmen sich deshalb vor nur mehr an den Namenstagen der Familie hinzugehen. Später ließ diese Spannung nach und offenbar war es hauptsächlich Mozarts Gutmüthigkeit, welche, unfähig solchen Unfrieden zu ertragen, zu vermitteln und zu begütigen wußte. „Mozart bekam unsere selige Mutter immer lieber und sie ihn auch" berichtet Sophie Haibl (bei Nissen S. 573). „Daher kam er zu uns oft auf die Wieden [die Vorstadt in welcher sie wohnten] in Eile gelaufen mit Päckchen von Kaffee und Zucker unter dem Arme und sagte bei der Ueberreichung: Hier, liebe Mama,

---

1) „Mein Sohn schrieb mir vormals", schreibt Leop. Mozart der Baronin Waldstädten (23. Aug. 1782) „daß er, sobald er sich verheyrathen werde, nicht bey der Mutter wohnen wolle. Ich hoffe, er werde dieses Haus auch wirklich verlassen haben. Ist es nicht geschehen, so ist es sein und seiner Frau Unglück."

haben Sie eine kleine Jause [Vesperbrod]. Er kam niemals leer zu uns." Besonders die jüngste Schwester Constanzes, Sophie, verkehrte sehr viel in Mozarts Hause, wo sie bei den wiederholten Wochenbetten und Krankheiten ihrer Schwester nur zu oft Gelegenheit zu helfen und zu pflegen fand, was sie, die von Natur gutmüthig und wohlwollend war, mit der größten Bereitwilligkeit that; wie wir sie auch als Mozarts treue Pflegerin an seinem letzten Krankenlager finden.

Mit seinem Schwager Lange und Aloysia scheint sich gleich ein ungezwungener, freundschaftlicher Verkehr gebildet zu haben, und in Beziehung auf Mozart wenigstens muß Lange keine Eifersucht mehr gefühlt haben[2]; sonst hätte er schwerlich in der S. 239 erwähnten Pantomime die Rolle des Pierrot übernommen, während seine Frau Colombine und Mozart den Harlekin spielte. Auch mancherlei Andeutungen in den Briefen weisen auf den freundschaftlichen Umgang hin, den Mozarts auch später mit den „Langeschen" unterhielten. Es war denn auch natürlich, daß sie sich mit ihren künstlerischen Leistungen gegenseitig zu Hülfe kamen. Wir sahen bereits (S. 204), daß Mozart für seine Schwägerin ein Rondo schrieb[3] und ihr Concert auf alle Art unterstützte, so wie sie

2) Vor dem ersten Bande der Ephemeriden der Litteratur und des Theaters (Berl. 1785) sind die Portraits von Lange und seiner Frau in einem Medaillon vereinigt mitgetheilt. Ihr Gesicht zeigt edle Formen und Züge, erscheint aber, wahrscheinlich in Folge ihrer Kränklichkeit, weniger jugendlich als man erwarten sollte.

3) Schon vorher hatte er für sie eine Arie componirt, deren Text

Nehmt meinen Dank, ihr holden Gönner!
so feurig als mein Herz ihn spricht;
Euch laut ihn sagen können Männer,
ich, nur ein Weib vermag es nicht.
Doch glaubt, ich werd' in meinem Leben

keit, von gleich unbestechlicher Liebe und Strenge die schwierige Aufgabe gelöst hat einen genialen Sohn zum Künstler zu erziehen.

7.

Die persönlichen Verhältnisse, unter welchen Mozart seit seiner Verheirathung in Wien lebte, bedingten nicht allein seine gemüthliche, sociale und bürgerliche Existenz, sondern die meisten derselben wirkten unmittelbar auch auf den Componisten ein; der Versuch sich dieselben näher zu vergegenwärtigen ist daher unerläßlich.

Das Verhältniß mit der Schwiegermutter war anfangs, wie sich erwarten ließ, kein gutes. Sie wohnte zwar, wie Mozart dem Vater zu dessen Beruhigung schrieb (31. Aug. 1782), nicht mit ihnen in demselben Hause[1], allein schon bei dem zweiten Besuch welchen er ihr mit seiner Frau machte, gab es wieder Zank und Streit daß die arme Constanze weinte, und sie nahmen sich deshalb vor nur mehr an den Namenstagen der Familie hinzugehen. Später ließ diese Spannung nach und offenbar war es hauptsächlich Mozarts Gutmüthigkeit, welche, unfähig solchen Unfrieden zu ertragen, zu vermitteln und zu begütigen wußte. „Mozart bekam unsere selige Mutter immer lieber und sie ihn auch" berichtet Sophie Haibl (bei Nissen S. 573). „Daher kam er zu uns oft auf die Wieden [die Vorstadt in welcher sie wohnten] in Eile gelaufen mit Päckchen von Kaffee und Zucker unter dem Arme und sagte bei der Ueberreichung: Hier, liebe Mama,

1) „Mein Sohn schrieb mir vormals", schreibt Leop. Mozart der Baronin Waldstädten (23. Aug. 1782) „daß er, sobald er sich verheyrathen werde, nicht bey der Mutter wohnen wolle. Ich hoffe, er werde dieses Haus auch wirklich verlassen haben. Ist es nicht geschehen, so ist es sein und seiner Frau Unglück."

haben Sie eine kleine Jause [Vesperbrod]. Er kam niemals leer zu uns." Besonders die jüngste Schwester Constanzes, Sophie, verkehrte sehr viel in Mozarts Hause, wo sie bei den wiederholten Wochenbetten und Krankheiten ihrer Schwester nur zu oft Gelegenheit zu helfen und zu pflegen fand, was sie, die von Natur gutmüthig und wohlwollend war, mit der größten Bereitwilligkeit that; wie wir sie auch als Mozarts treue Pflegerin an seinem letzten Krankenlager finden.

Mit seinem Schwager Lange und Aloysia scheint sich gleich ein ungezwungener, freundschaftlicher Verkehr gebildet zu haben, und in Beziehung auf Mozart wenigstens muß Lange keine Eifersucht mehr gefühlt haben[2]; sonst hätte er schwerlich in der S. 239 erwähnten Pantomime die Rolle des Pierrot übernommen, während seine Frau Colombine und Mozart den Harlekin spielte. Auch mancherlei Andeutungen in den Briefen weisen auf den freundschaftlichen Umgang hin, den Mozarts auch später mit den „Langeschen" unterhielten. Es war denn auch natürlich, daß sie sich mit ihren künstlerischen Leistungen gegenseitig zu Hülfe kamen. Wir sahen bereits (S. 204), daß Mozart für seine Schwägerin ein Rondo schrieb[3] und ihr Concert auf alle Art unterstützte, so wie sie

2) Vor dem ersten Bande der Ephemeriden der Litteratur und des Theaters (Berl. 1785) sind die Portraits von Lange und seiner Frau in einem Medaillon vereinigt mitgetheilt. Ihr Gesicht zeigt edle Formen und Züge, erscheint aber, wahrscheinlich in Folge ihrer Kränklichkeit, weniger jugendlich als man erwarten sollte.

3) Schon vorher hatte er für sie eine Arie componirt, deren Text

Nehmt meinen Dank, ihr holden Gönner!
so feurig als mein Herz ihn spricht;
Euch laut ihn sagen können Männer,
ich, nur ein Weib vermag es nicht.
Doch glaubt, ich werd' in meinem Leben

keit, von gleich unbestechlicher Liebe und Strenge die schwierige Aufgabe gelöst hat einen genialen Sohn zum Künstler zu erziehen.

7.

Die persönlichen Verhältnisse, unter welchen Mozart seit seiner Verheirathung in Wien lebte, bedingten nicht allein seine gemüthliche, sociale und bürgerliche Existenz, sondern die meisten derselben wirkten unmittelbar auch auf den Componisten ein; der Versuch sich dieselben näher zu vergegenwärtigen ist daher unerläßlich.

Das Verhältniß mit der Schwiegermutter war anfangs, wie sich erwarten ließ, kein gutes. Sie wohnte zwar, wie Mozart dem Vater zu dessen Beruhigung schrieb (31. Aug. 1782), nicht mit ihnen in demselben Hause[1], allein schon bei dem zweiten Besuch welchen er ihr mit seiner Frau machte, gab es wieder Zank und Streit daß die arme Constanze weinte, und sie nahmen sich deshalb vor nur mehr an den Namenstagen der Familie hinzugehen. Später ließ diese Spannung nach und offenbar war es hauptsächlich Mozarts Gutmüthigkeit, welche, unfähig solchen Unfrieden zu ertragen, zu vermitteln und zu begütigen wußte. „Mozart bekam unsere selige Mutter immer lieber und sie ihn auch" berichtet Sophie Haibl (bei Nissen S. 573). „Daher kam er zu uns oft auf die Wieden [die Vorstadt in welcher sie wohnten] in Eile gelaufen mit Päckchen von Kaffee und Zucker unter dem Arme und sagte bei der Ueberreichung: Hier, liebe Mama,

1) „Mein Sohn schrieb mir vormals", schreibt Leop. Mozart der Baronin Waldstädten (23. Aug. 1782) „daß er, sobald er sich verheyrathen werde, nicht bey der Mutter wohnen wolle. Ich hoffe, er werde dieses Haus auch wirklich verlassen haben. Ist es nicht geschehen, so ist es sein und seiner Frau Unglück."

haben Sie eine kleine Jause [Vesperbrod]. Er kam niemals leer zu uns." Besonders die jüngste Schwester Constanzes, Sophie, verkehrte sehr viel in Mozarts Hause, wo sie bei den wiederholten Wochenbetten und Krankheiten ihrer Schwester nur zu oft Gelegenheit zu helfen und zu pflegen fand, was sie, die von Natur gutmüthig und wohlwollend war, mit der größten Bereitwilligkeit that; wie wir sie auch als Mozarts treue Pflegerin an seinem letzten Krankenlager finden.

Mit seinem Schwager Lange und Aloysia scheint sich gleich ein ungezwungener, freundschaftlicher Verkehr gebildet zu haben, und in Beziehung auf Mozart wenigstens muß Lange keine Eifersucht mehr gefühlt haben[2]; sonst hätte er schwerlich in der S. 239 erwähnten Pantomime die Rolle des Pierrot übernommen, während seine Frau Colombine und Mozart den Harlekin spielte. Auch mancherlei Andeutungen in den Briefen weisen auf den freundschaftlichen Umgang hin, den Mozarts auch später mit den „Langeschen" unterhielten. Es war denn auch natürlich, daß sie sich mit ihren künstlerischen Leistungen gegenseitig zu Hülfe kamen. Wir sahen bereits (S. 204), daß Mozart für seine Schwägerin ein Rondo schrieb[3] und ihr Concert auf alle Art unterstützte, so wie sie

2) Vor dem ersten Bande der Ephemeriden der Litteratur und des Theaters (Berl. 1785) sind die Portraits von Lange und seiner Frau in einem Medaillon vereinigt mitgetheilt. Ihr Gesicht zeigt edle Formen und Züge, erscheint aber, wahrscheinlich in Folge ihrer Kränklichkeit, weniger jugendlich als man erwarten sollte.

3) Schon vorher hatte er für sie eine Arie componirt, deren Text

Nehmt meinen Dank, ihr holden Gönner!
so feurig als mein Herz ihn spricht;
Euch laut ihn sagen können Männer,
ich, nur ein Weib vermag es nicht.
Doch glaubt, ich werd' in meinem Leben

épouse« als einen Beweis aufbewahrte „daß er auch dazu Talent hatte", wie sie an Härtel schrieb (21. Juli 1800).

Im Jahr 1785 erwiederte Leopold Mozart den Besuch seiner Kinder und hielt sich vom 10. Februar bis 25. April bei ihnen auf. Er überzeugte sich daß sein Einkommen mehr als ausreichend sein mußte, daß das Hauswesen geordnet war, und freute sich an dem zweiten Enkel, dem kleinen halbjährigen Carl, „der gesund, freundlich und wohlauf" war; dennoch scheint es ihm dort nicht behaglich gewesen zu sein, seine Stimmung gegen die Frau und den Sohn wurde nicht günstiger und auf den Plan des letzteren einzugehen, zu ihm nach Wien zu ziehen (I S. 142) mochte er wenig Neigung empfinden[20]. Aber mit der alten Freude und Bewunderung nahm er an den künstlerischen Leistungen und Erfolgen Wolfgangs Antheil. Er war zu der Zeit gekommen, wo ein Concert das andere drängte, in denen Wolfgang fast regelmäßig beschäftigt war; sein Spiel wie die Compositionen entzückten ihn in gleicher Weise. In einer Akademie spielte Wolfgang das herrliche für die Paradies componirte Concert; „ich war in einer so guten Loge" schreibt der Vater an Marianne, „daß ich das Vergnügen hatte, alle Abwechslung der Instrumente so vortrefflich zu hören, daß mir die Thränen in die Augen kamen", — so warm und innig empfand der alte Mann die künstlerische Schönheit. Schon am zweiten Tag nach der Ankunft des Vaters hatte Mozart Haydn zu sich eingeladen. „Es wurden" berichtet Leop. Mozart seiner Tochter „drey der neuen Quartetten ge-

20) Nissen berichtet (Vorr. S. XVIII) aus den Briefen, welche Leop. Mozart von Wien aus an seine Tochter schrieb — von denen ich leider nur einige weniger bedeutende selbst gesehen habe — leuchte einige Kälte gegen seinen Sohn hervor.

macht, nämlich ex B, A und C-dur[21]. Sie sind zwar ein bischen leichter als die drey andern, aber immer vortrefflich componirt. Hr. Haydn sagte mir: Ich sage Ihnen vor Gott und als ein ehrlicher Mann daß ich Ihren Sohn für den größten Componisten anerkenne, von dem ich nur immer gehört, er hat Geschmack und besitzt die gründlichsten Kenntnisse in der Composition." Leop. Mozart wußte die Bedeutung eines solchen Zeugnisses aus diesem Munde zu würdigen; er fand darin die Bestätigung des Glaubens und der Ueberzeugung, für welche er die beste Kraft seines Lebens geopfert hatte, eine solche Anerkennung des Sohnes war der schönste Lohn für diesen Vater — es war der Silberblick seines Lebens.

Auch sonst fehlte es nicht an Genüssen und Zerstreuungen mancher Art, er hörte Aloysia Lange, deren schöne Stimme ihm einst so viel Sorge gemacht hatte, in Glucks Pilgrimmen von Mekka und in Gretrys Zemire und Azor — dies war eine ihrer Hauptrollen —: „sie sang beydesmal und spielte vortrefflich." Auch die Baronin Waldstädten, auf deren Bekanntschaft er sich so sehr gefreut hatte, wurde in Kloster Neu-

21) Wenn in Gesellschaften Quartett gespielt wurde, übernahm Mozart, der in späteren Jahren nicht leicht Violine spielte, gewöhnlich die Bratsche. Kelly erzählt (Remin. I p. 240 f.) daß in einer Gesellschaft von Künstlern bei Storace Quartett gespielt worden sei, bei welchem Haydn die erste, Dittersdorf die zweite Violine, Mozart Bratsche und Vanhall Violoncell gespielt habe — eine Besetzung, einzig in ihrer Art. Holmes nimmt daran Anstoß daß Haydn, der allerdings ein guter Geiger aber kein Solospieler war, die erste Violine gespielt habe und vermuthet, daß Kelly ihn durch einen Gedächtnißfehler an Mozarts Stelle gesetzt habe (p. 267); dann wäre eher anzunehmen, daß Dittersdorf, der damals ein berühmter Violinspieler war, die erste und Haydn die zweite Geige gespielt habe.

burg besucht, wo sie sich damals aufhielt; wir erfahren nicht, wie es mit der Zusammenkunft ausfiel.

Von größerer Wichtigkeit, und für einen Mann von seiner Sinnes- und Denkungsart sicherlich von ernster Bedeutung war es, daß Leop. Mozart durch den Einfluß seines Sohnes, der, wie wir noch sehen werden, ein eifriger Freimaurer geworden war, bewogen ward während er sich in Wien befand, ebenfalls in den Orden einzutreten. Der scharfe Rationalismus, welcher neben streng kirchlicher Frömmigkeit in seiner Auffassung der sittlichen Pflichten wie der praktischen Lebensverhältnisse, in seinem kritischen Verhalten gegen Vorurtheile aller Art, so stark hervortritt, macht es begreiflich, daß er Aufklärung bei einer Gesellschaft suchte, welcher die ausgezeichnetsten und von ihm hochverehrten Männer angehörten. Wie weit er sich befriedigt fühlte durch die Aufschlüsse, welche ihm dort wurden, ist mir nicht bekannt; ebensowenig ob er in Salzburg, wo der Orden auch Anhänger gefunden hatte, ein thätiges Mitglied gewesen sei; die Tochter glaubte, wie wir sahen (S. 255), zu wissen, daß seine Correspondenz mit Wolfgang seit dieser Zeit sich auch auf Gegenstände der Freimaurerei bezogen habe.

Von Wien reiste Leopold Mozart über München nach Hause[22]; er sah den Sohn nicht wieder. Eine leise Hoffnung, welche er gegen Marianne äußerte, daß Wolfgang, der lange Zeit nicht geschrieben, ihn vielleicht durch einen Besuch überraschen werde (16. Sept. 1785), ging nicht in Erfüllung; er selbst machte zwar im Februar 1787 mit seinem

22) Auf der Reise nach München — in Gesellschaft der Schauspielerin Lange, der Frau des Waldhornisten, welche in Wien gastirt hatte (Lange Selbstbiogr. S. 134 f. Müller Abschied S. 273) — und während des Aufenthalts dort hatte er sich ebenso unterhalten als in Wien; nach seiner Heimkehr klagte er der Tochter, wie sehr er sich in Salzburg langweile.

Schüler Heinrich Marchand noch einen Ausflug nach München, aber nach Wien kam er nicht wieder. Mit väterlichem Stolz ließ er sich von Wolfgangs glänzenden Erfolgen in Prag berichten und versäumt nicht seiner Tochter mitzutheilen daß Pater Edmund, der zum Besuch in Wien gewesen war, erzählt hatte ganz Wien halte Wolfgang für den größten der dort lebenden Tonkünstler (3. Febr. 1786). Mit sorgender Theilnahme verfolgt er die Gestaltung der äußeren Umstände seines Sohnes, aber er weist mit consequenter Strenge jeden Anspruch auf thätige Unterstützung zurück, auf die dieser durch seine Selbständigkeitserklärung sich selbst das Recht genommen habe; nur seinen väterlichen Rath, nicht immer in der schonendsten Form, ihm zu ertheilen ist er stets bereit. So bleibt er sich selbst gleich, und die Rührigkeit und Thätigkeit, welche er im Verkehr mit dem fernen Sohn nicht mehr wie früher entwickeln kann, tritt in seinen Beziehungen zur Tochter unausgesetzt in gleicher Weise hervor. Indessen blieb er von den Schwächen und Leiden des Alters nicht unberührt. Auf eine theilnehmende Anfrage nach seinem Befinden antwortet er Mariannen (24. Febr. 1787): „Bei einem alten Manne kann keine Rede von vollkommener Gesundheit mehr sein, da immer etwas fehlt und ein alter Mann abnimmt wie die Jugend aufnimmt. Kurz man muß flicken, so lange man flicken kann. Dermalen kann eine gute Hoffnung auf das bessere Wetter setzen. Uebrigens wirst Du mich ganz natürlich sehr mager finden, welches aber in der Hauptsache nichts thut." Er hatte noch die Freude die Geschwister Storace und Kelly zu sehen; Mlle. Storace hatte freilich den ausführlichen Brief, welchen Mozart ihr mitgegeben hatte, so gut verpackt daß sie ihn nicht abgeben konnte, aber die mündliche Unterhaltung mit so nahen Freunden des Sohns konnte mehr als Ersatz sein. Bald nachher fing er

an zu kränkeln, auf die Kunde davon schrieb ihm Wolfgang (4. April 1787):[23] „Diesen Augenblick höre ich eine Nachricht, die mich sehr niederschlägt — um so mehr, als ich aus Ihrem letzten vermuthen konnte, daß Sie sich Gott Lob recht wohl befänden. — Nun höre aber, daß Sie wirklich krank seyen! Wie sehnlich ich einer tröstenden Nachricht von Ihnen selbst entgegen sehe brauche ich Ihnen doch wohl nicht zu sagen, und ich hoffe es auch gewiß, — obwohlen ich es mir zur Gewohnheit gemacht habe, mir immer von allen Dingen das Schlimmste vorzustellen. Da der Tod (genau zu nehmen) der wahre Endzweck unsers Lebens ist, so habe ich mich seit ein paar Jahren mit diesem wahren, besten Freunde des Menschen so bekannt gemacht, daß sein Bild nicht allein nichts Schreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel Beruhigendes und Tröstendes! Und ich danke meinem Gott, daß er mir das Glück gegönnt hat, mir die Gelegenheit (Sie verstehen mich) zu verschaffen, ihn als den Schlüssel zu unserer wahren Glückseligkeit kennen zu lernen[24]. Ich lege mich nie zu Bette, ohne zu bedenken, daß ich vielleicht (so jung als ich bin) den andern Tag nicht mehr seyn werde; und es wird doch kein Mensch von Allen, die mich kennen, sagen können, daß ich im Umgange mürrisch oder traurig wäre; und für diese Glückseligkeit danke ich alle Tage meinem Schöpfer, und wünsche sie von Herzen Jedem meiner Mitmenschen. Ich habe Ihnen in dem Briefe so die Storace eingepackt hat schon über diesen Punkt bey Gelegenheit des

---

23) Das Original ist im Besitze der Frau Baroni-Cavalcabo.

24) Diese Aeußerungen sind ein Beweis von dem sittlichen Ernst, mit welchem Mozart in der Beschäftigung mit der Freimaurerei Aufklärung über die höchsten Fragen erstrebte. Es wird nicht ohne Interesse sein die Aeußerungen Baggesens, der ein enthusiastischer Maurer war, über Tod und Unsterblichkeit zu vergleichen (Briefwechsel I S. 314 ff.).

traurigen Todfalles meines liebsten, besten Freundes, Grafen von Hatzfeld, meine Denkungsart erklärt — er war eben 31 Jahr alt, wie ich — ich bedaure ihn nicht — aber wohl herzlich mich und alle die, welche ihn so genau kannten wie ich. Ich hoffe und wünsche, daß Sie sich während ich dieses schreibe, besser befinden werden; sollten Sie aber wider alles Vermuthen nicht besser seyn, so bitte ich Sie bey ..... mir es nicht zu verhehlen, sondern mir die reine Wahrheit zu schreiben oder schreiben zu lassen, damit ich so geschwind als es menschenmöglich ist, in Ihren Armen seyn kann; ich beschwöre Sie bey Allem, was — uns heilig ist. Doch hoffe ich bald einen trostreichen Brief von Ihnen zu erhalten, und in dieser angenehmen Hoffnung küsse ich Ihnen sammt meinem Weibe und dem Carl 1000 Mal die Hände, und bin ewig

Ihr gehorsamster Sohn."

Dieser Brief drückt das Siegel auf das schöne, echt menschliche Verhältniß welches zwischen Vater und Sohn bestand: im Angesicht des Todes stehen sie als Männer einander gegenüber, gefaßt durch die Ueberzeugung daß echte Liebe und Treue, ernstes Streben nach Wahrheit und Sittlichkeit über die Schranken des irdischen Daseins hinausreichen.

Zwar schien sich der Vater wieder zu erholen, er fühlte sich besser und schrieb noch am 26. Mai seiner Tochter, daß er sie mit ihrer Familie zu Pfingsten erwarte; aber diese Freude erlebte er nicht mehr. Am 28. Mai 1787 endigte ein rascher Tod[25] das Leben eines Mannes, der durch einen seltenen Verein von klarer Einsicht und unermüdlicher Thätig-

---

25) Mozart meldete die Trauerbotschaft gleich seinem Freunde Gottfr. v. Jacquin: „Ich benachrichtige Sie, daß ich heute als ich nach Haus kam die traurige Nachricht von dem Tode meines besten Vaters bekam. — Sie können sich meine Lage vorstellen!"

keit, von gleich unbestechlicher Liebe und Strenge die schwierige Aufgabe gelöst hat einen genialen Sohn zum Künstler zu erziehen.

7.

Die persönlichen Verhältnisse, unter welchen Mozart seit seiner Verheirathung in Wien lebte, bedingten nicht allein seine gemüthliche, sociale und bürgerliche Existenz, sondern die meisten derselben wirkten unmittelbar auch auf den Componisten ein; der Versuch sich dieselben näher zu vergegenwärtigen ist daher unerläßlich.

Das Verhältniß mit der Schwiegermutter war anfangs, wie sich erwarten ließ, kein gutes. Sie wohnte zwar, wie Mozart dem Vater zu dessen Beruhigung schrieb (31. Aug. 1782), nicht mit ihnen in demselben Hause[1], allein schon bei dem zweiten Besuch welchen er ihr mit seiner Frau machte, gab es wieder Zank und Streit daß die arme Constanze weinte, und sie nahmen sich deshalb vor nur mehr an den Namenstagen der Familie hinzugehen. Später ließ diese Spannung nach und offenbar war es hauptsächlich Mozarts Gutmüthigkeit, welche, unfähig solchen Unfrieden zu ertragen, zu vermitteln und zu begütigen wußte. „Mozart bekam unsere selige Mutter immer lieber und sie ihn auch" berichtet Sophie Haibl (bei Nissen S. 573). „Daher kam er zu uns oft auf die Wieden [die Vorstadt in welcher sie wohnten] in Eile gelaufen mit Päckchen von Kaffee und Zucker unter dem Arme und sagte bei der Ueberreichung: Hier, liebe Mama,

1) „Mein Sohn schrieb mir vormals", schreibt Leop. Mozart der Baronin Waldstädten (23. Aug. 1782) „daß er, sobald er sich verheyrathen werde, nicht bey der Mutter wohnen wolle. Ich hoffe, er werde dieses Haus auch wirklich verlassen haben. Ist es nicht geschehen, so ist es sein und seiner Frau Unglück."

haben Sie eine kleine Jause [Vesperbrod]. Er kam niemals leer zu uns." Besonders die jüngste Schwester Constanzes, Sophie, verkehrte sehr viel in Mozarts Hause, wo sie bei den wiederholten Wochenbetten und Krankheiten ihrer Schwester nur zu oft Gelegenheit zu helfen und zu pflegen fand, was sie, die von Natur gutmüthig und wohlwollend war, mit der größten Bereitwilligkeit that; wie wir sie auch als Mozarts treue Pflegerin an seinem letzten Krankenlager finden.

Mit seinem Schwager Lange und Aloysia scheint sich gleich ein ungezwungener, freundschaftlicher Verkehr gebildet zu haben, und in Beziehung auf Mozart wenigstens muß Lange keine Eifersucht mehr gefühlt haben[2]; sonst hätte er schwerlich in der S. 239 erwähnten Pantomime die Rolle des Pierrot übernommen, während seine Frau Colombine und Mozart den Harlekin spielte. Auch mancherlei Andeutungen in den Briefen weisen auf den freundschaftlichen Umgang hin, den Mozarts auch später mit den „Langeschen" unterhielten. Es war denn auch natürlich, daß sie sich mit ihren künstlerischen Leistungen gegenseitig zu Hülfe kamen. Wir sahen bereits (S. 204), daß Mozart für seine Schwägerin ein Rondo schrieb[3] und ihr Concert auf alle Art unterstützte, so wie sie

2) Vor dem ersten Bande der Ephemeriden der Litteratur und des Theaters (Berl. 1785) sind die Portraits von Lange und seiner Frau in einem Medaillon vereinigt mitgetheilt. Ihr Gesicht zeigt edle Formen und Züge, erscheint aber, wahrscheinlich in Folge ihrer Kränklichkeit, weniger jugendlich als man erwarten sollte.

3) Schon vorher hatte er für sie eine Arie componirt, deren Text

Nehmt meinen Dank, ihr holden Gönner!
so feurig als mein Herz ihn spricht;
Euch laut ihn sagen können Männer,
ich, nur ein Weib vermag es nicht.
Doch glaubt, ich werd' in meinem Leben

in seinen Akademien sang. Seitdem die italiänische Oper wieder eingeführt war, kam es nicht selten vor, daß Mozart gebeten wurde einzelne Stücke zum Einlegen zu componiren. Als im Jahr 1783 Anfossis 1778 componirte Oper Il curioso indiscreto zur Aufführung kam, ersuchten Mad. Lange und Adamberger, welche als deutsche Sänger in der italiänischen Oper mit mancherlei Cabalen zu kämpfen hatten und bereits aus Erfahrung wußten, daß sie mit Mozarts Arien Glück mach-

niemals vergessen Eure Huld;
blieb ich, so wäre mein Bestreben
sie zu verdienen — doch, Geduld!
Von Anbeginn war stetes Wandern
der Musen und der Künstler Loos;
mir geht es so wie allen andern,
fort aus des Vaterlandes Schooß
seh' ich mich von dem Schicksal leiten;
doch, glaubt es mir, in jedem Reich,
wohin ich geh, zu allen Zeiten —
mein Herz bleibt immerdar bei Euch!

darauf hinweist daß sie in einer Benefizvorstellung zum Abschied gesungen wurde; ob vor einer Kunstreise, oder ob Mad. Lange damals entlassen und gleich darauf wieder engagirt wurde weiß ich nicht. Die Composition in G-dur welche die Form eines Liedes von zwei Strophen beibehalten hat ist sehr einfach, sehr leicht und gefällig, wie es für ein Gelegenheitsstück angemessen ist, aber sehr herzlich und innig. Bei aller Einfachheit fehlen eigenthümliche interessante Züge nicht, z. B. Vorhalte und durchgehende Noten auf einem Orgelpunkt, welche auch moderne Musiker pikant finden dürften. Die Begleitung ist leicht aber fein, die Saiteninstrumente spielen durchgängig pizzicato, was Mozart bekanntlich nicht allzu oft gebraucht; Flöte, Oboe und Fagott als Soloinstrumente, aber ohne alle Bravur, angewendet beleben aufs zierlichste die einfachen Contoure. Das Original (André Verz. 81) trägt die Ueberschrift di Wolfgango Amadeo Mozart li 10 d'Aprile 1782; an demselben Tage schrieb Mozart seinem Vater einen Brief voll Unruhe über seine eigenen Angelegenheiten: auch hier sieht man daß der wahre Künstler sich von dem, was den Menschen drückt und beängstigt, im Schaffen frei macht.

ten, diesen zu dem ersten Debut für sie ein paar dankbare Arien zu dieser Oper zu schreiben. Er war wie immer dazu bereit, allein er sollte erfahren, daß man ihm nicht ohne Widerstand gestatten wolle, auch in der italiänischen Oper sich geltend zu machen. Wir haben seinen eigenen Bericht über diese Angelegenheit in einem Brief an seinen Vater (2. Juli 1783), wo er über die Oper schreibt: „Sie ist vorgestern Montags zum erstenmal gegeben worden; es gefiel gar Nichts, als die zwey Arien von mir[4], und die zweyte,

4) Die Arie Vorrei spiegarvi oh Dio! welche in den ersten Act der Oper gehört, — im Original (André Verz. 58) mit der Ueberschrift: Il curioso indiscreto Atto primo per la Sgra. Lange di Amadeo Wolfg. Mozart li 20 di Giugno 1783 — ist ein breitangelegtes Musikstück, in welchem namentlich der erste langsame Satz sehr fein im Detail ausgeführt ist. Sie drückt die zaghafte Verlegenheit einer Trauernden aus, die ihren Kummer gern aussprechen möchte aber nicht darf; es ist daher sehr wohl berechnet daß das begleitende Orchester den Faden des Musikstücks fortspinnt, während die Singstimme in abgebrochnen Phrasen sich vernehmen läßt. Eine einfache Begleitungsfigur, von der zweiten Geige und Bratsche pizzicato vorgetragen, bildet gewissermaßen den Canevas, auf welchen die Zeichnung aufgetragen wird, deren Hauptmotive die Oboe ausführt, indem sie die Cantilene bald mit der Singstimme zugleich bald sie ablösend durchführt; darum schlingt sich arabeskenartig eine leichte Figur, welche von den ersten gedämpften Geigen fortwährend festgehalten wird, während Hörner und Fagotts in gehaltenen Accorden dem Ganzen Haltung und Schattirung geben. Indem hier die Situation und Stimmung eine unruhige und vielfach wechselnde Modulation bedingt, so wird dieser Satz ein Muster für Mozarts eigenthümliche Kunst, ein Dessein zu entwerfen und bei der größten Feinheit und Mannigfaltigkeit der Detailausführung mit Sicherheit festzuhalten. Das darauf folgende Allegro läßt in seiner treibenden Hast den Charakter der Opera buffa deutlicher hervortreten, der im ersten Satz mit großer Feinheit und Zurückhaltung behandelt ist. Neben diesen großen Vorzügen der musikalischen Gestaltung und dramatischen Charakteristik ist die Geschicklichkeit bemerkenswerth, mit welcher die Stimmlage und die Bravur der Sängerin ins glänzendste Licht gestellt sind.

welche eine Bravour=Arie ist[5], mußte wiederholt werden. — Nun müssen Sie wissen, daß meine Feinde so boshaft waren, schon vornhinein auszusprengen: Mozart will die Opera des Anfossi corrigiren. Ich hörte es. Ich ließ also dem Grafen Rosenberg sagen, daß ich die Arien nicht hergäbe, ausgenommen, es würde Folgendes sowohl deutsch als welsch dem Opernbüchl beygedruckt:

Verwarnung.

Die beyden Arien, Seite 36 und 102, sind von Herrn Maestro Mozart aus Gefälligkeit für Madame Lange, und nicht vom Herrn Meister Anfossi in Musik gesetzt worden. Dieses wird zur Ehre desselben hiermit bekannt gemacht ohne nur im Mindesten dem Ansehen und dem Rufe des vielberühmten Neapolitaners zu nahe zu treten.

Es wurde beygedruckt, und ich gab die Arien her, welche sowohl mir als meiner Schwägerin unaussprechliche Ehre machten[6]. — Und die Herren Feinde sind ganz betroffen! — Nun kömmt eine Tour des Hrn. Salieri, welche nicht so viel mir als dem armen Adamberger Schaden thut. Ich glaube, daß ich Ihnen geschrieben, daß ich auch für den Adamberger ein Rondo gemacht habe[7]. Bey einer kleinen Probe, wo das

5) Die Personenbezeichnung Clorinda, welche die so eben besprochne Arie mit der I S. 426 charakterisirten Bravurarie gemein hat, läßt mich nicht zweifeln, daß dieselbe die für den curioso indiscreto componirte Arie ist. Ich hatte also ganz richtig an Aloysia Lange gedacht und nur darin mich geirrt, daß ich glaubte, eine Arie der Art habe Mozart in Wien nicht mehr componirt. Und grade diese fand wie wir sehen und eben wegen der verschwenderischen Bravur damals den größten Beifall.

6) In der Berliner Litt. u. Theat. Ztg. 1783 S. 559 wird aus Wien berichtet: „30. Juni 1783, Il curioso indiscreto zum erstenmal. Mad. Lange sang heute zum erstenmal in der italiänischen Oper und das Publicum bewies trotz aller Cabale, wie sehr es ihr Talent schätze." Vgl. Langes Selbstbiogr. S. 119.

7) Es ist die schon oben erwähnte Arie Per pietà non ricercate,

Rondo noch gar nicht abgeschrieben war, ruft Salieri den Adamberger auf die Seite und sagt ihm, daß der Graf Rosenberg nicht gern sähe, daß er eine Aria einlegte, und er ihm folglich als ein guter Freund rathe, es nicht zu thun. Adamberger, aufgebracht über den Rosenberg und dermalen zur Unzeit stolz, wußte sich nicht anders zu rächen, beging die Dummheit und sagte: Nun ja, um zu zeigen, daß Adamberger schon seinen Ruhm in Wien hat, und nicht nöthig hat, sich erst durch für ihn geschriebene Musik Ehre zu machen, so wird er singen, was darin steht, und sein Leben lang keine Arie einlegen. Was war der Erfolg davon? Das, daß er gar nicht gefiel, wie es auch nicht anders möglich war! Nun reuet es ihn, aber zu spät; denn wenn er mich heute ersuchte ihm das Rondo zu geben, so würde ich es nicht mehr hergeben. Ich kann es sehr gut in eine der meinigen Opern brauchen[8]. Das Aergste aber dabey ist, daß die Prophezeihung seiner Frau und von mir wahr geworden ist, nämlich daß der Graf Rosenberg sammt der Direction gar kein Wort davon weiß, und daß es nur so ein Pfiff des Salieri war."

Dagegen war Mozart wiederum sehr erfreuet, als Langes, denen nach jenen schon erwähnten ärgerlichen Vorfällen ein mehrmonatlicher Urlaub ertheilt worden war, zu der

---

in der Adamberger sich allerdings aufs glänzendste hätte zeigen können; sie ist am 21. Juni 1783, also den Tag vor der bereits erwähnten Arie geschrieben. Sehr schön sind die Blasinstrumente in derselben gebraucht; vergleicht man sie in dieser Hinsicht mit der S. 275 angeführten Arie, kann man deutlich gewahren, in wie genauem Zusammenhang die Klangfarbe und der Charakter der Instrumente mit der Art der Motive und ihrer Durchführung im Kunstwerk stehen.

8) Dies geschah nicht, wie denn Mozart meines Wissens nie für irgend eine seiner Opern früher geschriebene Sachen gebraucht hat.

ihnen bewilligten Benefizvorstellung einer Oper seine Entführung aus dem Serail wählten, was er nicht versäumt dem Vater zu melden (10. Dec. 1783). Diese Wahl war übrigens auch in ihrem eigenen Interesse, denn die Oper war beliebt und die Partie der Constanze wie für die Lange geschrieben. Kelly, der sie als eine der ersten Sängerinnen bewundert und erzählt daß Steph. Storace sie sowohl dem Umfang ihrer Stimme als der brillanten Bravur nach der Bastardella (I S. 629) gleichgestellt habe, giebt auch an daß die Partie der Constanze recht eigentlich „ein Compaß" für ihre Stimme gewesen sei (Remin. I p. 253), und in dieser Rolle erwarb sie sich später auch auswärts den größten Beifall[9]. Denn auf der Kunstreise im Jahr 1784 fand sie noch bei keiner der Bühnen, welche sie besuchte, die Entführung auf dem Repertoir; soweit ich dieselbe verfolgen kann, sehe ich übrigens nicht, daß sie in ihren Concerten eine der von Mozart für sie componirten Arien gesungen habe, wahrscheinlich fand sie dessen Namen in Norddeutschland noch zu unbekannt[10].

Mozart hat für sie im Jahr 1788 noch eine Arie com-

9) „Mad. Lange — trat als Constanze in Mozarts Entführung auf [in Amsterdam 1798], in dieser Rolle worin sie gewiß einzig ist. Ihr Vortrag der Arien: Ach, ich liebte und Martern aller Arten, wo die Schauspielerin hinter der Sängerin und dem Componisten nie zurückbleibt, riß in einem Grade und so allgemein hin, daß wir hier nie etwas Vorzüglicheres gesehen und gehört hatten" (A. M. Z. III S. 659). Aus Paris wird 1802 berichtet (A. M. Z. IV S. 322): „In der Arie Ach ich liebte hatte Mad. Lange, wie jetzt öfters das Unglück ziemlich stark zu distoniren. Durch die Bravurarie, die ich wirklich noch nie so habe singen hören, wurde das Publicum ganz bezaubert. Die Leichtigkeit und Richtigkeit, mit der sie dieselbe vortrug, ist wirklich erstaunenswürdig."

10) In Berlin, wo Friedrich der Große nicht erlaubte daß sie vor dem Kronprinzen sang (Lange Selbstbiogr. S. 125), gab sie am 1. Juni

ponirt, wahrscheinlich zum Concertgebrauch[11]; sie ist sehr lang ausgeführt und auf die Entfaltung ihres Stimmumfangs und einer gegen früher wo möglich noch gesteigerten Bravur berechnet, übrigens aber weniger bedeutend als die bereits erwähnten Arien, sowohl was die Erfindung als die Bearbeitung anlangt. Es fehlt zwar weder an interessanten Zügen, namentlich in harmonischer Beziehung, noch an ausdrucksvollen Stellen, aber sie stehen neben einander und sind nicht in der Art zu einem harmonischen Ganzen verschmolzen, wie man es sonst bei Mozart gewohnt ist[12].

Die älteste Schwester, Josepha, trat erst spät, nachdem

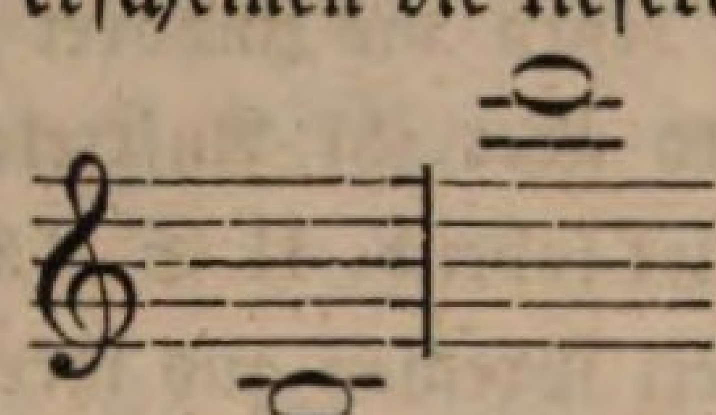
1784 ein außerordentliches Concert bei Corsica vor einer glänzenden Versammlung. „Ihre vortreffliche reine Stimme", heißt es in einem Bericht (Berl. Litt. u. Theat. Ztg. 1784 I S. 160) „ihr portamento di voce, die Leichtigkeit mit der sie die größten Schwierigkeiten überwand, befriedigten vollkommen die Erwartung, die man sich von der ersten kaiserlichen Sängerin gemacht hatte und rissen die Zuhörer zum allgemeinen Beifall hin." In gleichem Sinn wird über ihr Auftreten in Dresden, Leipzig, Schwedt und Hamburg berichtet (ebend. II S. 138): „Ausgebildete echte Kunst und ein gefühlvolles Herz sprechen aus ihrem Gesange. Sie singt die schwersten Sachen mit Leichtigkeit und Anmuth, die bedeutenden Stellen mit richtigem Ausdruck und trägt überhaupt alles mit Verstand, Würde und Delicatesse vor." Weniger enthusiastisch äußert sich Cramer (Mag. d. Mus. II S. 185): „Ich habe selber Gelegenheit gehabt Mad. Lange in Hamburg zu hören in der Rolle der Zemire. Sie hat eine recht hübsche Halsstimme und viel Vortrag. Doch scheint sie mehr Sängerin für die Kammer als große Bühnen zu sein."

11) Der Text Ah se in ciel benigne stelle ist aus Metastasios Eroe Cinese I, sc. 2 genommen. Das Autograph der Arie (André Verz. 87) hat die Ueberschrift: Per la Sgra. Lange, Vienna li 14 di Marzo 1788 di Wolfg. Amad. Mozart; Mozart hat die Singstimme selbst ausgeschrieben.

12) Sucht man sich aus den in Wien componirten Arien ein Bild von Al. Lange als Sängerin zu machen, so findet man die eigenthümlichen Vorzüge des jungen Mädchens (II S. 339 ff.) zur größten Vollendung

sie sich mit dem Violinspieler Hofer verheirathet hatte, als Sängerin auf Schikaneders Theater auf. Außer einer hohen und geläufigen Stimme, welche das Erbtheil der Weberschen Töchter gewesen zu sein scheint, hatte sie keine ausgezeichnete Begabung, auch fehlte es ihr an musikalischer Bildung und Mozart soll sich viel Mühe gegeben haben ihr ihre Partien einzustudiren. Er schrieb auch für sie 1789 eine Bravurarie, um sie als Rosine in die deutsche Bearbeitung von Paisiellos Barbier von Sevilla einzulegen, die nicht eben ausgezeichnet ist und in der ganzen Behandlung der Stimme an die Arien der Königin der Nacht erinnert, welche bekanntlich ebenfalls

---

entwickelt. Die fabelhafte Höhe der Stimme, welche mit Leichtigkeit bis  hinaufsteigt, ist zwar in der letzten Arie ziemlich bis  ermäßigt, aber daneben erscheinen die tieferen Töne mehr ausgebildet, so daß sogar Sprünge wie  möglich waren. Die Geläufigkeit der Stimme erscheint in der erstaunlichsten Weise nach den verschiedensten Richtungen hin ausgebildet, und wenn es gleich hauptsächlich Mozarts Verdienst ist daß dieses Passagenwerk durchgehends geschmackvoll, interessant und vielfältig sehr ausdrucksvoll ist, so wird für den Vortrag doch auch eine Sängerin von feiner Bildung und Geschmack erfordert. Heftige Leidenschaft und Feuer treten auch hier nicht hervor, sondern Anmuth und Zartheit, auch im Ausdruck des Gefühls. Beachtenswerth ist, wie discret und bescheiden in allen diesen Arien das Orchester gegen die Singstimme gehalten ist. Hufeland schrieb 1783 daß die Stimme der Lange die schönste sei, die er je gehört habe, etwas zu schwach vielleicht fürs Theater, aber ungemein angenehm und einschmeichelnd (Alsatia 1853 S. 92 f.). So war es wohl auch eine Rücksicht auf die eigenthümliche Klangfarbe dieser Stimme daß Mozart die Blasinstrumente nicht in vollerer Zusammensetzung, namentlich nie Clarinetten gebraucht, sondern die zartere Oboe vorwalten läßt.

für die Hofer geschrieben sind[13]. Auch seines Schwagers Hofer nahm Mozart sich an, indem er ihm, der kein sehr ausgezeichneter Geiger war, namentlich seine Quartetts sorgfältig einstudirte; und bei seiner letzten Kunstreise nach Frankfurt nahm er ihn mit sich, um ihm durch seinen Namen das öffentliche Auftreten zu erleichtern und ihm, der in sehr beschränkten Verhältnissen lebte, zu einer guten Einnahme zu verhelfen.

Mochten hier Familienrücksichten auf Mozarts Bereitwilligkeit, durch seine Compositionen die Sängerinnen zu unterstützen einigen Einfluß üben, so finden wir ihn auch ohne Gründe der Art stets bereit auszuhelfen. Wir haben schon gesehen, daß er für Adamberger und Fischer Concertarien schrieb, und als Nancy Storace, welche im Figaro die Susanna gesungen hatte, Wien verließ, componirte er für sie die schöne Arie mit obligatem Klavier, das er selbst in ihrem Concert spielte[14]. Er wählte dazu, wie schon bemerkt (II S. 561), den Text der Arie, welche zu der Wiener Aufführung des Idomeneo für Idamante nachcomponirt war; der Umstand daß Idamante sich mit seinen Klagen und Betheuerungen an die anwesende Ilia wendet veranlaßte vielleicht, daß für sie die Begleitung eines obligaten In-

13) Von dieser Arie Schon lacht der holde Frühling ist nur der Partiturentwurf erhalten (André Verz. 54), in welchem wie gewöhnlich die Singstimme nebst dem Baß vollständig, die erste Violine und mitunter auch die zweite an bedeutenden Stellen eingetragen sind. Mozart hat sie aber als vollendet in seinen thematischen Catalog am 17. Sept. 1789 eingetragen.

14) Im thematischen Catalog heißt es „27. Decbr. 1786 Scena con Rondo mit Clavier-Solo für Mlle. Storace und mich"; das Autograph (André Verz. 84) hat die Ueberschrift Composta per la Sgra. Storace dal suo servo ed amico W. A. Mozart, 26 di Dec. 1786. Die Arie ist im Klavierauszug gedruckt bei André in Offenbach.

struments besonders passend erschien, und in der That übernimmt das Klavier, an manchen Stellen auf überraschend schöne und ausdrucksvolle Weise die Rolle des liebenden Wesens, mit welchem die Sängerin sich unterhält, indem es ihre Aeußerungen bald herauszufordern bald zu erwiedern scheint. In dieser Hinsicht wie durch Ton und Haltung übertrifft diese Arie bei weitem die früher mit obligater Violine componirte; der Geist des Figaro weht in derselben und man erkennt das durch einen leisen Hauch von Schwärmerei beseelte innige Gefühl der Gräfin in derselben wieder.

Die widerwärtige Erfahrung, welche Mozart mit den für Anfossis Curioso indiscreto componirten Einlegestücken gemacht hatte, hielt ihn nicht ab sich bei der nächsten Veranlassung wiederum gefällig zu erweisen. Am 25. Nov. 1785 wurde Bianchis Villanella rapita auf die Bühne gebracht[15] und man ersuchte diesmal Mozart durch einige Ensemblesätze der Oper nachzuhelfen. Celestine Coltellini[16], die zweite

15) Ob Bianchi seine Oper für Wien, oder, was mir wahrscheinlicher ist, für Venedig, wo er damals lebte, geschrieben hat, weiß ich nicht; gewiß ist sie 1785 componirt. Die zuversichtliche Angabe (A. M. Z. XXIV S. 485) Kaiser Joseph II habe „bekanntlich" diese Oper in Form eines Pasticcio componiren lassen, zu welchem mehrere Tonsetzer Cimarosa, Paisiello, Salieri u. A. Beiträge, Mozart das Terzett und Quartett geliefert haben, ist unrichtig. Die Ouverture, welche in Leipzig (A. M. Z. XIII S. 168) und Wien (A. M. Z. XXIV S. 485) als eine von Mozart zu dieser Oper componirte gegeben wurde, ist die in Salzburg 1779 geschriebene und II S. 349 besprochene, ihre Echtheit also mit Unrecht bezweifelt, wenn sie auch mit jener Oper nichts zu schaffen hat.

16) Celeste Coltellini, geb. 1764 in Livorno, wird als ein artiges und wohldenkendes Mädchen gerühmt, welche durch ihre Kunst und gute Aufführung eine zahlreiche Familie erhielt, die ihr früh verstorbener Vater mittellos hinterlassen hatte (Cramer Mag. d. Mus. II S. 62 f.). Sie sang seit 1779 auf dem teatro nuovo in Neapel, wo Kelly sie als komische Sängerin und Schauspielerin bewunderte (Remin. I p. 48), mit dem größten Beifall. Anfangs April 1785 trat sie, wie Leop. Mozart

Tochter des Dichters Coltellini welcher den Text zu Mozarts erster Oper geschrieben hatte[17], war vom Kaiser Joseph schon auf seiner italiänischen Reise 1783 engagirt worden und, da Mlle. Storace ihre Stimme bei der ersten Aufführung von ihres Bruders Oper Gli sposi malcontenti im Juni 1785 völlig verloren hatte und eine Zeitlang nicht auftreten konnte[18], ganz an deren Stelle getreten. Ihre Stimme war nicht grade besonders schön und von mäßigem Umfang, mehr Alt als Sopran, aber sie war musikalisch gebildet, sang rein und mit Ausdruck und wußte durch ein vorzügliches Spiel, namentlich in komischen Rollen ihrem Gesang einen besonders anziehenden Reiz zu geben[19]. Diese Eigenthümlichkeiten treten auch in dem reizenden Terzett und Quartett Mozarts[20]

---

seiner Tochter schrieb, in Wien zuerst auf; wann sie von dort nach Neapel zurückging, ist mir nicht bekannt. Im Jahr 1789 wird von ihr berichtet daß sie dort in Paisiellos grotta di Trofonio auf dem teatro de' Fiorentini aufgetreten sei (Teutsch. Merc. 1789 III S. 217). „Sgra. Coltellini, unstreitig eine der besten Sängerinnen in ganz Italien, jung, schön, ungekünstelt in allen ihren Gesten (was ich bisher auf dem italiänischen Theater vergebens gesucht habe) würde eine ganz vollkommene Actrice sein, wenn sie sich einen angenommenen gedrehten Gang abgewöhnte. Es ist nicht möglich, etwas wahreres zu sehen als die Action, womit sie die Arie Che smania, che pena begleitet. Als ich ihr einstmals eine Schmeichelei über ihre Action sagte, gab sie sehr dankbar zur Antwort, sie habe sehr viel von den deutschen Schauspielern in Wien gelernt." Im Jahr 1790 feierte sie dort in Paisiellos Nina große Triumphe (Reichardt mus. Monatsschr. S. 38).

17) I S. 88 f. vgl. Cramer Mag. d. Mus. I S. 365.

18) Kelly Remin. I p. 234.

19) Cramer Mag. d. Mus. II S. 62 f. Reichardt musik. Monatsschr. S. 38.

20) Das Quartett trägt im Autograph (André Verz. 50) die Ueberschrift: Atto II Scena XIII di Wolfg. Amadeo Mozart Vienna li 15 di Novbr. 1785, das Terzett: Scena XII di Wolfgango Amadeo Mozart Vienna li 21 di Nov. 1785. Beide sind im Klavierauszug gedruckt bei Breitkopf u. Härtel (Concertarien 3. 6).

ihnen bewilligten Benefizvorstellung einer Oper seine Entführung aus dem Serail wählten, was er nicht versäumt dem Vater zu melden (10. Dec. 1783). Diese Wahl war übrigens auch in ihrem eigenen Interesse, denn die Oper war beliebt und die Partie der Constanze wie für die Lange geschrieben. Kelly, der sie als eine der ersten Sängerinnen bewundert und erzählt daß Steph. Storace sie sowohl dem Umfang ihrer Stimme als der brillanten Bravur nach der Bastardella (I S. 629) gleichgestellt habe, giebt auch an daß die Partie der Constanze recht eigentlich „ein Compaß" für ihre Stimme gewesen sei (Remin. I p. 253), und in dieser Rolle erwarb sie sich später auch auswärts den größten Beifall[9]. Denn auf der Kunstreise im Jahr 1784 fand sie noch bei keiner der Bühnen, welche sie besuchte, die Entführung auf dem Repertoir; soweit ich dieselbe verfolgen kann, sehe ich übrigens nicht, daß sie in ihren Concerten eine der von Mozart für sie componirten Arien gesungen habe, wahrscheinlich fand sie dessen Namen in Norddeutschland noch zu unbekannt[10].

Mozart hat für sie im Jahr 1788 noch eine Arie com-

9) „Mad. Lange — trat als Constanze in Mozarts Entführung auf [in Amsterdam 1798], in dieser Rolle worin sie gewiß einzig ist. Ihr Vortrag der Arien: Ach, ich liebte und Martern aller Arten, wo die Schauspielerin hinter der Sängerin und dem Componisten nie zurückbleibt, riß in einem Grade und so allgemein hin, daß wir hier nie etwas Vorzüglicheres gesehen und gehört hatten" (A. M. Z. III S. 659). Aus Paris wird 1802 berichtet (A. M. Z. IV S. 322): „In der Arie Ach ich liebte hatte Mad. Lange, wie jetzt öfters das Unglück ziemlich stark zu distoniren. Durch die Bravurarie, die ich wirklich noch nie so habe singen hören, wurde das Publicum ganz bezaubert. Die Leichtigkeit und Richtigkeit, mit der sie dieselbe vortrug, ist wirklich erstaunenswürdig."

10) In Berlin, wo Friedrich der Große nicht erlaubte daß sie vor dem Kronprinzen sang (Lange Selbstbiogr. S. 125), gab sie am 1. Juni

ponirt, wahrscheinlich zum Concertgebrauch[11]; sie ist sehr lang ausgeführt und auf die Entfaltung ihres Stimmumfangs und einer gegen früher wo möglich noch gesteigerten Bravur berechnet, übrigens aber weniger bedeutend als die bereits erwähnten Arien, sowohl was die Erfindung als die Bearbeitung anlangt. Es fehlt zwar weder an interessanten Zügen, namentlich in harmonischer Beziehung, noch an ausdrucksvollen Stellen, aber sie stehen neben einander und sind nicht in der Art zu einem harmonischen Ganzen verschmolzen, wie man es sonst bei Mozart gewohnt ist[12].

Die älteste Schwester, Josepha, trat erst spät, nachdem

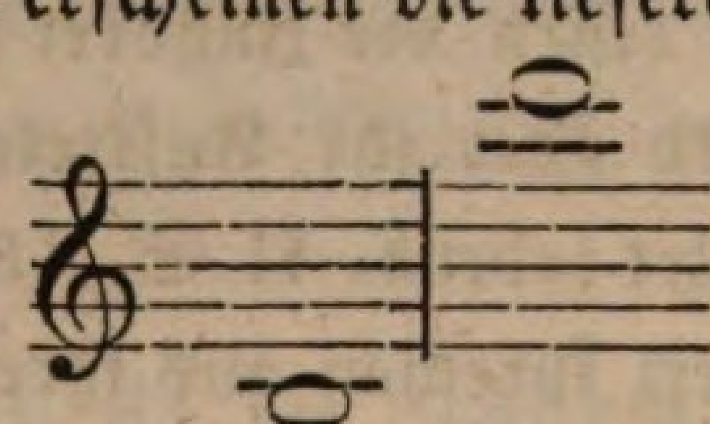
1784 ein außerordentliches Concert bei Corsica vor einer glänzenden Versammlung. „Ihre vortreffliche reine Stimme", heißt es in einem Bericht (Berl. Litt. u. Theat. Ztg. 1784 I S. 160) „ihr portamento di voce, die Leichtigkeit mit der sie die größten Schwierigkeiten überwand, befriedigten vollkommen die Erwartung, die man sich von der ersten kaiserlichen Sängerin gemacht hatte und rissen die Zuhörer zum allgemeinen Beifall hin." In gleichem Sinn wird über ihr Auftreten in Dresden, Leipzig, Schwedt und Hamburg berichtet (ebend. II S. 138): „Ausgebildete echte Kunst und ein gefühlvolles Herz sprechen aus ihrem Gesange. Sie singt die schwersten Sachen mit Leichtigkeit und Anmuth, die bedeutenden Stellen mit richtigem Ausdruck und trägt überhaupt alles mit Verstand, Würde und Delicatesse vor." Weniger enthusiastisch äußert sich Cramer (Mag. d. Mus. II S. 185): „Ich habe selber Gelegenheit gehabt Mad. Lange in Hamburg zu hören in der Rolle der Zemire. Sie hat eine recht hübsche Halsstimme und viel Vortrag. Doch scheint sie mehr Sängerin für die Kammer als große Bühnen zu sein."

11) Der Text Ah se in ciel benigne stelle ist aus Metastasios Eroe Cinese I, sc. 2 genommen. Das Autograph der Arie (André Verz. 87) hat die Ueberschrift: Per la Sgra. Lange, Vienna li 14 di Marzo 1788 di Wolfg. Amad. Mozart; Mozart hat die Singstimme selbst ausgeschrieben.

12) Sucht man sich aus den in Wien componirten Arien ein Bild von Al. Lange als Sängerin zu machen, so findet man die eigenthümlichen Vorzüge des jungen Mädchens (II S. 339 ff.) zur größten Vollendung

sie sich mit dem Violinspieler Hofer verheirathet hatte, als Sängerin auf Schikaneders Theater auf. Außer einer hohen und geläufigen Stimme, welche das Erbtheil der Weberschen Töchter gewesen zu sein scheint, hatte sie keine ausgezeichnete Begabung, auch fehlte es ihr an musikalischer Bildung und Mozart soll sich viel Mühe gegeben haben ihr ihre Partien einzustudiren. Er schrieb auch für sie 1789 eine Bravourarie, um sie als Rosine in die deutsche Bearbeitung von Paisiellos Barbier von Sevilla einzulegen, die nicht eben ausgezeichnet ist und in der ganzen Behandlung der Stimme an die Arien der Königin der Nacht erinnert, welche bekanntlich ebenfalls

---

entwickelt. Die fabelhafte Höhe der Stimme, welche mit Leichtigkeit bis  hinaufsteigt, ist zwar in der letzten Arie ziemlich bis  ermäßigt, aber daneben erscheinen die tieferen Töne mehr ausgebildet, so daß sogar Sprünge wie  möglich waren. Die Geläufigkeit der Stimme erscheint in der erstaunlichsten Weise nach den verschiedensten Richtungen hin ausgebildet, und wenn es gleich hauptsächlich Mozarts Verdienst ist daß dieses Passagenwerk durchgehends geschmackvoll, interessant und vielfältig sehr ausdrucksvoll ist, so wird für den Vortrag doch auch eine Sängerin von feiner Bildung und Geschmack erfordert. Heftige Leidenschaft und Feuer treten auch hier nicht hervor, sondern Anmuth und Zartheit, auch im Ausdruck des Gefühls. Beachtenswerth ist, wie discret und bescheiden in allen diesen Arien das Orchester gegen die Singstimme gehalten ist. Hufeland schrieb 1783 daß die Stimme der Lange die schönste sei, die er je gehört habe, etwas zu schwach vielleicht fürs Theater, aber ungemein angenehm und einschmeichelnd (Alsatia 1853 S. 92 f.). So war es wohl auch eine Rücksicht auf die eigenthümliche Klangfarbe dieser Stimme daß Mozart die Blasinstrumente nicht in vollerer Zusammensetzung, namentlich nie Clarinetten gebraucht, sondern die zartere Oboe vorwalten läßt.

für die Hofer geschrieben sind [13]. Auch seines Schwagers Hofer nahm Mozart sich an, indem er ihm, der kein sehr ausgezeichneter Geiger war, namentlich seine Quartetts sorgfältig einstudirte; und bei seiner letzten Kunstreise nach Frankfurt nahm er ihn mit sich, um ihm durch seinen Namen das öffentliche Auftreten zu erleichtern und ihm, der in sehr beschränkten Verhältnissen lebte, zu einer guten Einnahme zu verhelfen.

Mochten hier Familienrücksichten auf Mozarts Bereitwilligkeit, durch seine Compositionen die Sängerinnen zu unterstützen einigen Einfluß üben, so finden wir ihn auch ohne Gründe der Art stets bereit auszuhelfen. Wir haben schon gesehen, daß er für Adamberger und Fischer Concertarien schrieb, und als Nancy Storace, welche im Figaro die Susanna gesungen hatte, Wien verließ, componirte er für sie die schöne Arie mit obligatem Klavier, das er selbst in ihrem Concert spielte [14]. Er wählte dazu, wie schon bemerkt (II S. 561), den Text der Arie, welche zu der Wiener Aufführung des Idomeneo für Idamante nachcomponirt war; der Umstand daß Idamante sich mit seinen Klagen und Betheuerungen an die anwesende Ilia wendet veranlaßte vielleicht, daß für sie die Begleitung eines obligaten In-

13) Von dieser Arie Schon lacht der holde Frühling ist nur der Partiturentwurf erhalten (André Verz. 54), in welchem wie gewöhnlich die Singstimme nebst dem Baß vollständig, die erste Violine und mitunter auch die zweite an bedeutenden Stellen eingetragen sind. Mozart hat sie aber als vollendet in seinen thematischen Catalog am 17. Sept. 1789 eingetragen.

14) Im thematischen Catalog heißt es „27. Decbr. 1786 Scena con Rondo mit Clavier-Solo für Mlle. Storace und mich"; das Autograph (André Verz. 84) hat die Ueberschrift Composta per la Sgra. Storace dal suo servo ed amico W. A. Mozart, 26 di Dec. 1786. Die Arie ist im Klavierauszug gedruckt bei André in Offenbach.

struments besonders passend erschien, und in der That übernimmt das Klavier, an manchen Stellen auf überraschend schöne und ausdrucksvolle Weise die Rolle des liebenden Wesens, mit welchem die Sängerin sich unterhält, indem es ihre Aeußerungen bald herauszufordern bald zu erwiedern scheint. In dieser Hinsicht wie durch Ton und Haltung übertrifft diese Arie bei weitem die früher mit obligater Violine componirte; der Geist des Figaro weht in derselben und man erkennt das durch einen leisen Hauch von Schwärmerei beseelte innige Gefühl der Gräfin in derselben wieder.

Die widerwärtige Erfahrung, welche Mozart mit den für Anfossis Curioso indiscreto componirten Einlegestücken gemacht hatte, hielt ihn nicht ab sich bei der nächsten Veranlassung wiederum gefällig zu erweisen. Am 25. Nov. 1785 wurde Bianchis Villanella rapita auf die Bühne gebracht[15] und man ersuchte diesmal Mozart durch einige Ensemblesätze der Oper nachzuhelfen. Celestine Coltellini[16], die zweite

15) Ob Bianchi seine Oper für Wien, oder, was mir wahrscheinlicher ist, für Venedig, wo er damals lebte, geschrieben hat, weiß ich nicht; gewiß ist sie 1785 componirt. Die zuversichtliche Angabe (A. M. Z. XXIV S. 485) Kaiser Joseph II habe „bekanntlich" diese Oper in Form eines Pasticcio componiren lassen, zu welchem mehrere Tonsetzer Cimarosa, Paisiello, Salieri u. A. Beiträge, Mozart das Terzett und Quartett geliefert haben, ist unrichtig. Die Ouverture, welche in Leipzig (A. M. Z. XIII S. 168) und Wien (A. M. Z. XXIV S. 485) als eine von Mozart zu dieser Oper componirte gegeben wurde, ist die in Salzburg 1779 geschriebene und II S. 349 besprochene, ihre Echtheit also mit Unrecht bezweifelt, wenn sie auch mit jener Oper nichts zu schaffen hat.

16) Celeste Coltellini, geb. 1764 in Livorno, wird als ein artiges und wohldenkendes Mädchen gerühmt, welche durch ihre Kunst und gute Aufführung eine zahlreiche Familie erhielt, die ihr früh verstorbener Vater mittellos hinterlassen hatte (Cramer Mag. d. Mus. II S. 62 f.). Sie sang seit 1779 auf dem teatro nuovo in Neapel, wo Kelly sie als komische Sängerin und Schauspielerin bewunderte (Remin. I p. 48), mit dem größten Beifall. Anfangs April 1785 trat sie, wie Leop. Mozart

Tochter des Dichters Coltellini welcher den Text zu Mozarts erster Oper geschrieben hatte[17], war vom Kaiser Joseph schon auf seiner italiänischen Reise 1783 engagirt worden und, da Mlle. Storace ihre Stimme bei der ersten Aufführung von ihres Bruders Oper Gli sposi malcontenti im Juni 1785 völlig verloren hatte und eine Zeitlang nicht auftreten konnte[18], ganz an deren Stelle getreten. Ihre Stimme war nicht grade besonders schön und von mäßigem Umfang, mehr Alt als Sopran, aber sie war musikalisch gebildet, sang rein und mit Ausdruck und wußte durch ein vorzügliches Spiel, namentlich in komischen Rollen ihrem Gesang einen besonders anziehenden Reiz zu geben[19]. Diese Eigenthümlichkeiten treten auch in dem reizenden Terzett und Quartett Mozarts[20]

seiner Tochter schrieb, in Wien zuerst auf; wann sie von dort nach Neapel zurückging, ist mir nicht bekannt. Im Jahr 1789 wird von ihr berichtet daß sie dort in Paisiellos grotta di Trofonio auf dem teatro de' Fiorentini aufgetreten sei (Teutsch. Merc. 1789 III S. 217). „Sgra. Coltellini, unstreitig eine der besten Sängerinnen in ganz Italien, jung, schön, ungekünstelt in allen ihren Gesten (was ich bisher auf dem italiänischen Theater vergebens gesucht habe) würde eine ganz vollkommene Actrice sein, wenn sie sich einen angenommenen gedrehten Gang abgewöhnte. Es ist nicht möglich, etwas wahreres zu sehen als die Action, womit sie die Arie Che smania, che pena begleitet. Als ich ihr einstmals eine Schmeichelei über ihre Action sagte, gab sie sehr dankbar zur Antwort, sie habe sehr viel von den deutschen Schauspielern in Wien gelernt." Im Jahr 1790 feierte sie dort in Paisiellos Nina große Triumphe (Reichardt mus. Monatsschr. S. 38).

17) I S. 88 f. vgl. Cramer Mag. d. Mus. I S. 365.

18) Kelly Remin. I p. 234.

19) Cramer Mag. d. Mus. II S. 62 f. Reichardt musik. Monatsschr. S. 38.

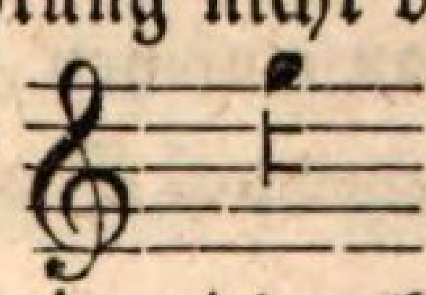
20) Das Quartett trägt im Autograph (André Verz. 50) die Ueberschrift: Atto II Scena XIII di Wolfg. Amadeo Mozart Vienna li 15 di Novbr. 1785, das Terzett: Scena XII di Wolfgango Amadeo Mozart Vienna li 21 di Nov. 1785. Beide sind im Klavierauszug gedruckt bei Breitkopf u. Härtel (Concertarien 3. 6).

unverkennbar hervor, in welchen sie eine etwas einfältige naive Bäuerin vorstellt, welche sich von einem Grafen beschenken läßt, ohne weder von seinen Absichten, noch der Eifersucht und dem Verdruß ihres Bräutigams und Vaters das Geringste zu begreifen. Die Freude, mit welcher sie im Terzett das Geld in Empfang nimmt und die Unbefangenheit, mit der sie dem Grafen auf seine Bitte die Hand mit den Worten reicht: ecco, servitevi! ist nicht gerade fein vom Dichter gezeichnet, aber Mozart hat es mit soviel Grazie und Schelmerei ausgeführt, daß eine gute Schauspielerin Gelegenheit hat das detaillirteste Spiel zu entwickeln. Auch als der eifersüchtige Bräutigam sehr leidenschaftlich dazwischen fährt, und der Graf sich mit guter Manier davon zu machen sucht, begreift sie nicht was vor sich geht, und Mozart hat die willkommene Gelegenheit diese Gegensätze zu einem trefflich gegliederten, lebhaft bewegten Ganzen zu vereinigen[21]. Das Quartett hat eine weniger scharf gezeichnete Situation. Mandina steht zuerst den Vorwürfen ihres Bräutigams und Vaters in größter Einfalt gegenüber; als der Graf dazu kommt, giebt es einen heftigen Zank zwischen den Männern, von dem sie wieder den Grund nicht begreift und nur zu jedem Opfer bereit auf wahrhaft rührende Weise um Mitleid und Schonung bittet. Diese ihre Ruhe der zungengeläufigen Erregtheit der Männer gegenüber giebt auch diesem Satze seinen eigenthümlichen Charakter, den lebendig auszuprägen die Aufgabe der Sängerin war, deren Partie namentlich in den schmeichelnden und flehenden Stellen vom größten Reiz

21) Von herrlicher Wirkung ist, nachdem das Duett sich in A-dur und den nächst verwandten Tonarten mit einer Art von wollüstigem Behagen geschaukelt hat, der Eintritt von A-moll und das rasche Ausweichen nach C-dur; auch als es wieder nach A-dur zurückgegangen ist, drängen sich die Molltöne der Eifersucht immer wieder dissonirend ein.

und voll Gefühl ist. Uebrigens ist in echt italiänischer Art der immer steigende Tumult eines mit äußerster Lebendigkeit geführten Wortgefechtes mit sehr einfachen, wohlberechneten Mitteln dargestellt und besonders dadurch daß, als er die äußerste Höhe erreicht, der Sturm ins Orchester verlegt wird, der feine Anstand auch des komischen Effects gewahrt. Die meisterhafte Behandlung des Orchesters im Einzelnen wie in massenhafter Wirkung hebt allein diese beiden Stücke weit über ähnliche Sätze der damaligen opera buffa hinaus; es ist aber nicht bloß die glänzende und charakteristische Klangwirkung, welche sie auszeichnet, sondern die Kunst die Instrumentalpartie durchaus selbständig und in sich reich gegliedert zu gestalten, ohne daß sie je aufhört den Singstimmen als Folie zu dienen [22]; daß diese fein und charakteristisch behandelt sind, sich mit und nebeneinander frei und lebendig bewegen, und stets auf das Ganze hinwirken bedarf kaum der Erwähnung [23]. Denn diese Ensemblesätze sind völlig reife und höchst anmuthige Früchte der entwickelten Mozartschen Kunst. Nur darin zeigt sich eine durch den Charakter der Oper, in

22) Ein einleuchtendes Beispiel bietet gleich das einschmeichelnde Motiv, mit welchem das Quartett beginnt und das im Orchester festgehalten wird.

23) Von Bravur ist hier gar nichts zu finden, an der Art wie die Singstimmen behandelt sind ist abzunehmen, daß die Sänger nach dieser Richtung nicht bedeutend waren. Die Partie der Coltellini geht nicht über  hinaus, das auch nur selten und flüchtig berührt wird und nimmt durchaus keine Geläufigkeit in Anspruch. Unter den Männern war offenbar Mandini der bedeutendste, für welchen später die Partie des Almaviva geschrieben wurde, und namentlich im Terzett kann der leidenschaftliche Ausdruck des Bräutigams Pippo wohl an jene Partie erinnern. Der Tenorist Calvesi (Graf) und der zweite Bassist Bussani (Biaggio) treten weniger hervor.

welche sie eingelegt werden sollten, bedingte und daher wohlberechnete Eigenthümlichkeit, daß die Anlage und Ausführung in manchen Beziehungen einfacher ist als da wo Mozart nur sich selbst zu geben hatte[24].

Sehr begreiflich ist es, daß Mozart für die Sänger und Sängerinnen, welche in seinen eigenen Opern auftraten, um sie sich geneigt zu erhalten, Arien nach ihrem Wunsch componirte. Er war deshalb nicht allein gern bereit zu seinen eigenen Opern Einlegestücke zu schreiben, wie er im April 1788 als Don Giovanni in Wien gegeben wurde, zwei neue Arien für Morella und die Cavalieri und ein Duett für Benucci und die Mombelli, und im Juli 1789 als Figaro wieder auf die Bühne gebracht wurde für Sgra. Ferrarese die wundervolle Arie der Gräfin nachcomponirte; sondern er leistete ihnen auch außerdem gern seinen Tribut dafür, daß sie in seinen Opern sangen. So schrieb er für Louise Villeneuve, welche als Dorabella in Così fan tutte auftreten sollte, im August 1789 eine Arie zu Cimarosas Oper I due baroni[25] und im October desselben Jahres zwei Arien zu Martins Burbero di buon cuore[26]. Die letzte, die einzige welche von diesen drei

24) Der Eingang des Terzetts hat schon durch die Situation eine gewisse Verwandtschaft mit dem Duett zwischen Don Giovanni und Zerlina. Dieses steht dem Charakter der handelnden Personen gemäß um einige Grade höher; wenn man beide vergleicht, wird man einsehen, wie fein abgewogen nach den gegebenen Grundverhältnissen jedesmal Mozarts Charakteristik ist.

25) Diese Arie Alma grande e nobil cuore (in B-dur) ist im thematischen Verzeichniß August 1789 aufgeführt.

26) Beide sind im thematischen Verzeichniß October 1789 genannt. Die erste (I sc. 14) Chi sa, chi sa qual sia (André Verz. 55) ist in C-dur, die zweite (II sc. 5) Vado, ma dove (André Verz. 56) in B-dur.

Arien mir bekannt geworden ist, beginnt mit einem kurzen leidenschaftlichen Allegro, an welches sich ein Andante anschließt von sehr einfacher Anlage und Ausführung, aber mit einer gefühlvollen, wunderbar schönen Cantilene, deren Wirkung durch die herrliche Instrumentation noch sehr gehoben wird. Eine Baßarie, welche für Sgr. Albertarelli zu Anfossis Le gelosie fortunate im Mai 1788 componirt wurde, ist wohl durch ähnliche Beziehungen zur Aufführung des Don Giovanni veranlaßt; indeß ist mir weder der Sänger noch die Arie näher bekannt geworden. So finden wir ihn, wie er mit dem Schikanederschen Theater in Verbindung tritt, auch in ähnlicher Weise in Anspruch genommen. Für den Bassisten Gerl, welcher den Sarastro in der Zauberflöte sang, componirte er (8. März 1791) eine Arie Per questa bella mano mit obligatem Contrabaß, der von Pischlberger mit außerordentlicher Virtuosität gespielt wurde. Diese Zusammenstellung kann allerdings etwas an die Schikanederschen Effecte erinnern, und das Interesse der Arie ruht wesentlich auf der Virtuosität des Contrabassisten, die aber doch in sehr enge Grenzen eingeschlossen ist und mit dem Violoncell nur zu ihrem Nachtheil zu wetteifern versuchen kann. Diese Beschränkung hat denn auch auf die Singstimme einigen Einfluß geübt, da Mozart von dem Gesetze ein in sich übereinstimmendes Ganze zu schaffen auch hier nicht ablassen wollte; und so ist, abgesehen von jener Curiosität, die Arie zwar gefällig und für eine kräftige Baßstimme auch dankbar, aber nicht bedeutend — kurz, sie ist als ein durch besondere Voraussetzungen bedingtes Gelegenheitsstück anzusehen[27]. Eine reine Gelegenheitscomposition ist auch das

27) Diese Arie, comp. 18. März 1791, ist in Partitur gedruckt bei André in Offenbach.

für den beliebten Komiker in der Leopoldsstadt Baumann d. j. am 5. März 1788 componirte „teutsche Kriegslied" Ich möchte wohl der Kaiser sein[28], welches offenbar mit Beziehung auf den eben begonnenen Türkenkrieg in ein Stück eingelegt war, woraus sich auch die rauschende Begleitung der türkischen Musik zu dem einfachen, sehr populär gehaltenen Lied erklärt[29].

28) Das Lied ist von Gleim gedichtet, welcher dasselbe im Jahr 1776 dem Schauspieler Müller mittheilte (Abschied S. 156). Im Klavierauszug ist es unter die Lieder Mozarts aufgenommen (Oeuvres V, 12). Vermuthlich ist auch das im thematischen Verzeichniß unter dem 11. Aug. 1788 notirte Lied: Beim Auszug in das Feld für eine ähnliche Verwendung geschrieben; mir ist es indessen nicht bekannt geworden.

29) Zur Einlage in eine deutsche Operette waren höchst wahrscheinlich auch zwei andere Arien bestimmt, welche beide sicher vor dem Jahr 1784 componirt sind und der Handschrift nach etwa ins Jahr 1783 gehören. Die eine für Baß geschriebene Männer suchen stets zu naschen ist im Klavierauszug ebenfalls unter die Lieder aufgenommen (Oeuvres V, 14), wie sie denn auch ganz einfach liedartig behandelt ist. Andrè besaß den eigenhändigen Partiturentwurf Mozarts von dieser Arie (welcher der Name Wahrmond beigeschrieben ist), sowie einer Tenorarie (der der Name Karl beigeschrieben ist).



Die Instrumentation der letzten Arie — außer dem Quartett Flöte, Oboe, Clarinette, Hörner, Trompeten und Pauken — weist ebenfalls auf die Wiener Zeit. Leider habe ich diese Entwürfe nicht zu Gesicht bekommen.

Zieht man die Summe, so ergiebt sich daß Mozart während seines Wiener Aufenthalts von 1781 bis 1791 außer fünf Ensemblesätzen verschiedener Art wenigstens dreißig einzelne Arien [30] bei mancherlei Veranlassungen geschrieben hat, unter denen keine sich befindet, welche nicht ein künstlerisches Interesse darbietet, eine ganze Reihe aber zu den Werken ersten Ranges in dieser Gattung zählt.

Es waren aber nicht allein Gesangskünstler, welche ihn auf solche Weise in Anspruch nehmen. Wir sahen schon daß er für das blinde Fräul. Paradies, als sie ihre Kunstreise antrat, ein Klavierconcert schrieb (S. 208). Wie diese in früher

30) Ich gebe hier noch eine kurze Nachricht über zwei Arien, von denen ich nichts Genaueres zu berichten habe. Die erste ist mir nur aus der kurzen Notiz im thematischen Verzeichniß: „Jenner 1789, eine teutsche Arie: Ohne Zwang aus eigenem Triebe" mit dem Anfang



bekannt. — Die zweite ist eine italiänische Arie aus Metastasios Ezio (III, sc. 12) Misera dove son? und unter den Concertarien N. 7 gedruckt. Ich habe das Original nicht gesehen und kenne keine nähere Notiz über die Entstehungszeit, als daß sie vor 1784 zu setzen ist; die Instrumentation (2 Flöten, 2 Hörner) spricht nicht dagegen daß sie allenfalls noch in Salzburg componirt sein könnte, sowie die Ansprüche an die Singpartie das gewöhnliche Maaß in keiner Weise überschreiten.

Jugend erblindet war Marianne Kirchgäßner[31], welche auf der besonders durch Miß Davies[32] seit 1765 beliebt gewordenen Harmonika eine ungewöhnliche Virtuosität erlangt hatte. Als sie im Mai 1791 nach Wien kam, erregte sie durch ihr Spiel so sehr Mozarts Interesse, daß er für sie ein Quintett componirte, welches sie später mit außerordentlichem Beifall vorzutragen pflegte[33]. Die Zusammenstellung der Instrumente — Flöte, Oboe, Bratsche und Violoncello neben der Harmonika — zeigt schon daß es damit auf eine eigenthümliche Klangwirkung abgesehen ist, die freilich sehr beeinträchtigt wird, wenn an die Stelle der Harmonika wie gewöhnlich das Klavier tritt. Dieses Instrument ist nicht allein dem Umfang nach beschränkt, da es keine eigentlichen Baßtöne hat, und seiner ganzen Beschaffenheit nach nur einer mäßigen Geläufigkeit fähig[34], sondern verlangt auch,

---

31) Marianne Kirchgäßner, geb. 1770 in Waldhäusel bei Bruchsal, die Tochter eines armen Beamten, erblindete in ihrem vierten Jahr, zeigte aber soviel musikalisches Talent, daß Freih. v. Beroldingen sie in Karlsruhe unter Schmittbauers Anleitung zur Harmonikaspielerin ausbilden ließ (mus. Korresp. 1790 S. 170 f. vgl. 1791 S. 69). Im Jahr 1791 trat sie eine Kunstreise nach München, Wien und Berlin an, ging von da nach London, später nach Rußland und starb 1808 in Schaffhausen.

32) Miß Davies war eine Verwandte Franklins, der ihr die von ihm erfundene Glasharmonika 1764 schenkte, mit welcher sie Kunstreisen machte. Das neue Instrument machte viel Aufsehen; trotz mehrfacher Versuche zu dessen Vervollkommnung besonders durch Röllig, ist es jetzt fast vergessen.

33) So wird in der musik. Korrespondenz 1792 S. 146 berichtet; im thematischen Verzeichniß ist unter dem 23. Mai 1791 nur eingetragen: „Adagio und Rondeau für Harmonica, 1 Flauto, 1 Oboe, 1 Viola und Violoncello." Als Klavierquintett ist es gedruckt Oeuvres XII, 4. Unter den Skizzen im Mozarteum zu Salzburg findet sich der Anfang eines anderen Quintetts für dieselben Instrumente in C-dur.

34) In Berlin wie in Leipzig tadelte man daß Mar. Kirchgäßner zu

wenn es zur Geltung kommen soll, durchgehends getragenen Gesang und den Ausdruck sanfter Empfindung. Mozart hat nun im Adagio dieser Mondscheinschwärmerei einen Ausdruck gegeben, der mitunter überschwänglich genug ist, allein im zweiten Satz geht sie in eine gehaltene, anmuthige Heiterkeit über, welche, ohne einen allzustarken Contrast zu bilden, zu einem gesunden und wohlthuenden Abschluß führt. Mit richtigem Urtheil hat er übrigens diesem Stück, das schon durch die Klangfarbe und harmonische Uebergänge, welche mitunter von der äußersten Kühnheit sind, so stark wirkt, eine sehr bestimmte und streng gegliederte Form gegeben, um von dieser Seite her Gesetz und Maaß wieder um so fühlbarer zu machen.

Bei einem anderen jungen Mädchen, welches er auf ähnliche Weise unterstützte, trat wenigstens das Mitleid nicht mit ins Spiel. Regina Strinasacchi[35], ein hübsches munteres, liebenswürdiges Mädchen und eine bedeutende Violinspielerin, kam auf ihrer Kunstreise 1784 nach Wien. Mozart rühmt seinem Vater sie habe sehr viel Geschmack und Empfindung in ihrem Spiel[36]. „Ich schreibe" fährt er

---

sehr durch schnelle und künstliche Manier, auf Kosten des wahren Charakters der Harmonika, Bewunderung zu erregen suche (Reichardt mus. Monatsschr. S. 25. A. M. Z. II S. 254).

35) Regina Strinasacchi, geb. 1764 in Mantua, erhielt ihre Ausbildung im Conservatorium della pietà zu Venedig, und benutzte später einen Aufenthalt in Paris zu ihrer Vervollkommnung. Seit dem Jahr 1782 ließ sie sich besonders in Florenz mit vielem Beifall hören (Cramer Mag. d. Mus. I S. 344 f. 993), machte 1784 eine Kunstreise nach Deutschland und heirathete den Violoncellisten Schlick in Gotha, wo sie 1823 starb.

36) Im December 1785 kam sie nach Salzburg und gab dort ein Concert; Leop. Mozart berichtet seiner Tochter (7. Dec.): „Sie spielt keine Note ohne Empfindung, sogar bey den Sinfonien spielte sie Alles

fort „eben an einer Sonate[37], welche wir Donnerstag im Theater bei ihrer Accademie zusammen spielen werden" (24. April 1784). Aber die Sonate wurde nicht zur rechten Zeit fertig, und nur mit Mühe erpreßte die Strinasacchi am Abend vor dem Concert wenigstens die Violinstimme von Mozart, die sie am folgenden Morgen ohne seine Beihülfe einübte; er sah sie erst im Concert wieder. Beide spielten vortrefflich und ernteten mit der Sonate großen Beifall ein[38]. Kaiser Joseph, der zugegen war, glaubte aus seiner Loge mit der Lorgnette zu erkennen daß Mozart keine Noten vor sich hätte; er ließ ihn zu sich rufen und ihn bitten die Sonate mitzubringen. Es war ein leeres Notenblatt mit Taktstrichen, denn Mozart hatte keine Zeit gefunden die Klavierstimme aufzuschreiben und spielte die Sonate, die er also noch gar nicht gehört hatte, aus dem Gedächtniß[39].

In Wien fand Mozart einen alten Bekannten aus der

---

mit Expression und ihr Adagio kann kein Mensch mit mehr Empfindung und rührender spielen als sie; ihr ganzes Herz und Seele ist bey der Melodie, die sie vorträgt; und ebenso schön ist ihr Ton und auch Kraft des Tones. Ueberhaupt finde, daß ein Frauenzimmer die Talent hat mehr mit Ausdruck spielt als eine Mannsperson."

37) Im thematischen Verzeichniß ist sie schon unter dem 21. April 1784 notirt.

38) In der Wiener Zeitung (1784 N. 54 S. 1560) kündigt Torricella an: „Von der Verfassung des berühmten Herrn Kapellmeisters Mozart werden auf Pränumeration drei neue Claviersonaten, wovon die zwei ersten fürs Clavier allein und die dritte mit einer Violin begleitet ist, die unlängst von der berühmten Mlle. Strinasacchi im Theater mit Herrn Mozart mit allgemeinem Beifall gespielt worden und also keiner weiteren Empfehlung bedarf, herausgegeben werden." Die Sonate (in B-dur, Oeuvres IX, 3) gehört zu den größeren Mozartschen Sonaten für Klavier und Violine.

39) So erzählte die Wittwe (A. M. Z. I S. 290), etwas ausführlicher Rochlitz (für Freunde der Tonk. III S. 285 ff. Nissen S. 482).

Salzburger Kapelle an dem Hornisten Leitgeb wieder[40], der dorthin übergesiedelt war, aber in kümmerlichen Verhältnissen lebte, aus denen er auch nie herausgekommen ist[41]. Er war ein tüchtiger Solobläser auf dem Waldhorn[42], obgleich er freilich Punto (II S. 205) nicht gleich kam, aber sonst ein ungebildeter Musikant, der es zu etwas Höherem nicht bringen konnte. Mozart, der ihm auf jede Weise behülflich zu sein suchte[43], componirte für ihn vier Concerte

40) Auch bei der letzten Reise nach Mailand trafen Mozarts Anfang 1773 mit Leitgeb zusammen, der dorthin gekommen war um Concerte zu geben, aber keinen sonderlichen Erfolg hatte, wie Leop. Mozart meinte durch eigene Ungeschicklichkeit.

41) Er war Leop. Mozart noch Geld schuldig, der nicht versäumte ihn durch Wolfgang mahnen zu lassen; dieser bittet aber für Leitgeb um Nachsicht, es gehe ihm sehr schlecht in Wien, und nach und nach werde er gewiß zahlen (8. Mai 1782).

42) Dittersdorf nennt ihn unter den ausgezeichneten Virtuosen, welche er beim Prinz von Hildburghausen zu hören Gelegenheit fand (Selbstbiogr. S. 50).

43) Als Leitgeb seinen Sohn in Salzburg unterzubringen wünschte schrieb Wolfgang dem Vater (23. März 1782): „Den Burschen empfehle ich Ihnen wirklich, mein lieber Vater; er möchte ihn gern in eine Handlung oder in die Buchdruckerey bringen. Gehen Sie ihm doch ein wenig an die Hand." — Hülfreich zeigte er sich bei jeder Gelegenheit. Der Erzbischof entließ plötzlich den Oboisten Fiala und gab ihm statt seines Jahresgehaltes von 500 fl., wozu er verpflichtet war, „aus Gnaden" 300 fl. Reisegeld, worüber ganz Salzburg in Bewegung war, wie Leop. Mozart seiner Tochter schrieb (9. Sept. 1785); sogleich forderte ihn Wolfgang auf nach Wien zu kommen, wo er ihm gleich beim Grafen Kuffstein ein wenigstens vorläufig ihn sicherndes Engagement verschaffen wolle (17. Sept. 1785). — Ebenso interessirte er sich für den jungen Heinrich Marchand, der bei seinem Vater als Violinspieler ausgebildet wurde, nachdem er ihn in Salzburg hatte kennen lernen, und suchte ihm fortzuhelfen. So schrieb er dem Vater von Wien (6. Dec. 1783): „Dem Heinrich laß ich sagen, daß ich in Linz und hier schon Vieles zu seinem Vortheil geredet habe; er solle sich auf das Staccato begeben, denn nur in diesem können die Wiener den La Motte nicht vergessen" (vgl. Reichardt Br. e. aufm. Reis. I S. 166)

für das Waldhorn[44]. Die Ueberschrift, welche das eine trägt: „Wolfgang Amadé Mozart hat sich über den Leitgeb, Esel, Ochs und Narr erbarmt zu Wien 27. März 1783“ zeigt deutlich, auf welchem Fuß er mit Leitgeb stand und was dieser sich gefallen lassen mußte und gern gefallen ließ, damit ihm Mozart aus der Noth half. Auf ergötzlichere Weise läßt dieser seiner Laune freien Lauf bei einem Rondo das er ebenfalls für Leitgeb componirte. Während er dasselbe niederschrieb, stellte er sich den Hornisten blasend vor und begleitet ihn mit Bemerkungen über sein vorausgesetztes Spiel, bei schwierigen Stellen tadelnd über die Fehler, die er machen werde, dann wieder aufmunternd, lobend und amusirt sich bis zu Ende an diesem Spiel mit dem selbstgemachten Phantom[45]. Diese Concerte sind sämmtlich rasch

44) Eins derselben in Es-dur (André Verz. 257) ist wie oben bemerkt am 27. Mai 1783 componirt, und als Op. 105 bei André in Offenbach gedruckt; ein zweites ebenfalls in Es-dur ist dem thematischen Verzeichniß zufolge am 26. Juni 1786 componirt und als Op. 106 gedruckt; ein drittes in derselben Tonart (André Verz. 258), gedruckt als Op. 92, gehört der Handschrift nach ins Jahr 1782 oder 1783, und dasselbe gilt von dem vierten Concert in D-dur, von welchem nur zwei Sätze im Partiturentwurf vorhanden sind (André Verz. 256), deren letzter jenes so komisch paraphrasirte Rondo ist. Ein Rondo in D-dur für Horn, am 6. April 1791 für Leitgeb componirt — es fehlt in Mozarts thematischem Verzeichniß — besitzt Frau Baroni-Cavalcabo in der Originalpartitur. Ein Fragment eines Concerts in Es-dur im Entwurf findet sich unter den Skizzen im Mozarteum zu Salzburg.

45) Gleich das Tempo ist zum Scherz für die Hornstimme mit Adagio bezeichnet, während bei der Begleitung Allegro steht; auf Leitgebs Neigung zum Schleppen bezieht sich auch — nach der Bemerkung am Schluß des Ritornells A lei Signor Asino — der Zuruf beim Thema Animo — presto — sù via — da bravo — Coraggio — e finisci già (am Schluß desselben). In der Weise geht es dann fort: bestia — oh che stonatura — chi — oimè (bei einem mehrmals wiederkehrenden fis) — bravo poveretto! — Oh seccatura di coglioni! (als das Thema wiederkehrt)

geschrieben und leicht ausgeführt, eine eigenthümliche Bedeutung können sie nicht in Anspruch nehmen. Sie sind von einer zweckmäßigen Kürze und zwingen auch das für Concertvirtuosität ungeeignete Instrument nicht seinen wirklichen Charakter aufzugeben; im letzten Satz, der regelmäßig ein munteres Rondo im Sechsachteltakt ist, kommt sogar die ursprüngliche Natur des Jagdinstrumentes ganz unverholen zum Vorschein, was damals, wo die eigentliche Jagdmusik noch mehr zu sagen hatte, ohne Zweifel sehr angenehm unterhielt. Uebrigens ist die gewöhnliche Concertform beibehalten; der erste Satz ist ein in Sonatenform ausgeführtes, aber in knappen Gränzen gehaltenes Allegro, der zweite eine einfache Romanze, auf welche das Rondo folgt. Die Begleitung ist einfach um das Horn als Soloinstrument gehörig hervortreten zu lassen, doch hat Mozart es sich selten versagt durch kleine Züge freier Bewegung in der Begleitung das Ganze schärfer und lebendiger zu gliedern[46].

— ah che mi fai ridere! — ajuto (bei wiederholtem es) — respira un poco! (Pausen) — avanti, avanti! — questo poi va al meglio (als das Thema wiedereintritt) — e non finisci nemmeno? — ah porco infame! Oh come sei grazioso! — Carino! Asinino! hahaha — respira! — Ma intoni almeno una, cazzo! (bei wiederholtem cis) — bravo, evviva! — e vieni à seccarmi per la quarta, e Dio sia benedetto per l'ultima volta (bei der vierten Wiederholung des Themas) — ah termina, ti prego! ah maledetto — anche bravura? (bei einem kurzen Lauf) bravo — ah! trillo di pecore (bei einem Triller) — finisci? grazie al ciel! — basta, basta!

46) Vielleicht ist auch das Quintett für Horn mit Begleitung von Violine, zwei Bratschen und Baß (in Partitur gedruckt bei Breitkopf u. Härtel) für Leitgeb geschrieben. Es fällt vor das Jahr 1784 und ist schwerlich in Salzburg componirt. Dasselbe ist auch als Sextett für 2 Clarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotts gedruckt (Pièces d'harmonie 6 bei Breitkopf u. Härtel), hie und da etwas verändert und um ein Menuett vermehrt. Ob dieses Arrangement von Mozart selbst herrühre weiß ich nicht, aber gewiß ist das Quintett die ursprüngliche Form. Die Hornstimme ist durchaus

Von ganz anderer Bedeutung ist dem Umfang wie dem Inhalt nach das Concert für die Clarinette, das er kurz vor seinem Tode, wie wir sahen (S. 248 f.), für Stadler schrieb, der sich dieser und vielfacher anderweitiger Unterstützung so unwürdig erwies[47]. Es läßt sich erwarten daß Mozart, welcher die Clarinette in ihrer vielseitigen Anwendbarkeit zu Ehren brachte, dieselbe mit besonderer Vorliebe als Soloinstrument behandeln würde, und in der That sind die glänzenden Vorzüge desselben ins schönste Licht gestellt[48]. Die Contraste der verschiedenen Klangfarben in den verschiedenen Tonlagen sind auf jede Weise benutzt, namentlich die tiefen Töne, welche auch hier sogar zu den Begleitungsfiguren angewendet werden, deren wunderbare Wirkung Mozart, soviel ich weiß, zuerst entdeckt hat. Ebenso geschickt und reich ist die Fähigkeit der Clarinette im ausdrucksvollen Gesang Tonfülle und brillante Volubilität, energische Kraft und schmelzende Zartheit zu entwickeln in Anspruch genommen; und wie bei Mozart stets Uebereinstimmung des Inneren und Aeußeren

concertirend, die Saiteninstrumente dienen mehr zur Begleitung, welche aber sehr selbständig und charakteristisch gehalten ist, so daß sie sich dem Quartettstil wenigstens annähert. Dies Musikstück ist in jeder Beziehung bedeutender und schöner als die Concerte für Horn.

47) Im thematischen Verzeichniß ist es zwischen dem 28. Sept. und 15. Nov. 1791 als Concert für die Clarinette für Hrn. Stadler d. ä. verzeichnet; gedruckt ist es bei André in Offenbach als Opus 107. Interessant ist was André in seinem handschriftlichen Verzeichniß (unvollst. Manuscr. K) mittheilt, daß er die ersten 6 Bogen eines Partiturentwurfs von demselben Concert, aber für Bassethorn geschrieben, besaß, welcher aus früherer Zeit des Wiener Aufenthalts herrührte.

48) Stadler soll sich einst gegen Mozart über eine sehr schwierige und unbequeme Stelle beklagt und um deren Abänderung gebeten haben. „Hast Du die Töne in Deinem Instrument?" habe Mozart gefragt, und auf die Antwort: „Drin sind sie freilich" gesagt: „Wenn sie drin sind, ist es Deine Sache sie herauszubringen." So erzählte mir Neukomm.

ist, so finden wir auch hier größere und breitere Formen, bedeutendere Ausführung, wie sie die schwunghaften und glänzenden Conceptionen in Anspruch nehmen: man sagt nicht zu viel, wenn man dieses Concert als die Basis der modernen Clarinettvirtuosität betrachtet[49].

Solche Gefälligkeit und Dienstfertigkeit mußte Mozart unter den ausübenden Künstlern wohl beliebt machen und doch hatte er nur zu oft über Undankbarkeit zu klagen, der seine Gutmüthigkeit ihn freilich immer wieder von Neuem aussetzte. Zwischen ihm und den meisten italiänischen Gesangskünstlern jener Zeit bestand allerdings ein innerlicher, wohl begründeter Antagonismus. Sie fanden seine Compositionen viel zu schwierig und mühsam einzustudiren, und dafür lange nicht dankbar genug; wenn man gegenwärtig eher darauf aufmerksam ist, daß er in manchen Einzelnheiten doch der Gesangsvirtuosität nachgab, so erschienen damals diese Concessionen bei weitem nicht ausreichend, und während der Beifall des Publicums so leicht und so sicher zu gewinnen war, verschmähte Mozart diese geläufigen Mittel und suchte auf ganz anderem Wege die Wirkung zu erreichen, welche er für die rechte hielt[50]. Daher begreift man daß die Italiäner in Wien Mozarts Opern im Ganzen ungern sangen, um so mehr wenn diese Abneigung von anderer Seite her noch genährt wurde. Mozart dagegen

49) Das im thematischen Verzeichniß unter dem 1. April 1785 notirte Andante in A-dur zu einem Concert für die Violine ist gewiß auch für einen Virtuosen geschrieben; vielleicht für Janiewicz, der damals in Wien anwesend war.

50) Vgl. Niemtschek S. 49. Rochlitz A. M. Z. I S. 115: „Er ereiferte sich oft gegen die meisten neueren italiänischen Componisten, mehr gegen die italiänischen Virtuosen, noch mehr gegen die italiänischen Sänger in Deutschland, und am allermeisten gegen den jetzigen herrschenden Geschmack der Hauptstädte Italiens in der Musik."

war mit der damaligen Gesangsweise gar nicht zufrieden; „sie jagen, oder trillern und verschnörkeln", sagte er „weil sie nicht studiren und keinen Ton halten können"[51]. Mit seiner gewohnten Laune persiflirte er gern diese Art zu singen und zu componiren, indem er aus dem Stegreif am Klavier große Opernscenen im Geschmack bestimmter, wohl bekannter Künstler aufs drastischste aufführte. Rochlitz, der dergleichen Vorstellungen erlebt hat, berichtet von einer solchen Bravurscene für eine Primadonna, welche Mozart auch aufgeschrieben hatte. „Es ist" sagt er (A. M. Z. III S. 591 f.) „ein künstlich verwebtes und auf den ersten Anblick sehr ernsthaft gemeintes Ganze aus Lieblingsideen der Herren Alessandri, Gazzaniga und wie sie weiter heißen. Seinen Text hatte er sich gleichfalls selbst gemacht. Er bestand aus einer Summe von den hochtrabenden oder wüthigen Floskeln und Exclamationen, womit die italiänischen Operndichter so gern alles überschütten, und diese bunten Glasperlen waren nun äußerst possirlich zusammengereihet. Dove, ahi dove son io? rief ungefähr die erhabene Prinzessin. — Oh Dio! questa pena! o prince — o sorte — io tremo — io manco — io moro — o dolce morte! Da fällt wie eine Bombe ins Haus der entlegenste Accord brausend darein und die Schöne singt zusammenfahrend: Ah qual contrasto! — barbare stelle — traditore — carnefice — Und so gehts denn fort über die wankenden Brücken des imponendo, colla parte, vibrando, rinforzando, smorzando u. s. w. und deren vielfältige Schnäbel und Widerhaken"[52].

---

51) Rochlitz A. M. Z. III S. 591 f. Man vergleiche damit Mozarts Aeußerungen über die Gabrielli und Al. Weber II S. 181.

52) In Mozarts Nachlaß, wo Rochlitz sie vermuthete, hat sich meines Wissens keine Composition der Art gefunden.

Dergleichen Exhibitionen mochten ihm eben keine Freunde erwerben; Mozart war „schlimm“ wie wir wissen und hielt seine spaßhaften Einfälle nicht leicht zurück, und diese wurden begreiflicherweise noch übler aufgenommen als sie gemeint waren. Aber auch im Ernst sprach Mozart manches scharfe Urtheil über Künstler grade und offen aus, das um so unangenehmer traf, je entschiedener sich die Ueberlegenheit seiner künstlerischen Natur darin kundgab[53]. Bald nach seiner Uebersiedlung nach Wien hatte man schon seinem Vater geschrieben, daß er durch Großsprechen und Kritisiren sich Musiker und andere Leute zu Feinden gemacht habe, was er freilich mit Entrüstung zurückweist (31. Juli 1782). Indessen äußert er selbst sich nicht lange nachher gegen diesen (23. Dec. 1782): „Ich hätte Lust ein Buch — eine kleine musikalische Critik mit Exempeln zu schreiben, aber NB nicht mit meinem Namen.“ Es herrschte damals in Wien ein förmliches Fieber in Brochuren alles Mögliche zu besprechen und zu kritisiren[54]; was Mozart beinahe die Feder in die Hand gegeben hätte — denn es kam natürlich nicht zu dieser Schrift — war die Entrüstung über den Verfall der deut-

53) „Verstellung und Schmeichelei war seinem arglosen Herzen gleich fremd“, sagt Niemtschek S. 62 „jeder Zwang, den er seinem Geist anthun mußte, unausstehlich. Freimüthig und offen in seinen Aeußerungen und Antworten, beleidigte er nicht selten die Empfindlichkeit der Eigenliebe und zog sich damit manchen Feind zu.“ In einer Nachricht über seinen Tod heißt es (Reichardt musik. Wochenbl. S. 94): „Nun er todt ist, werden die Wiener wohl erst wissen, was sie an ihm verloren haben. Im Leben hatte er immer viel mit der Kabale zu thun, die er indessen wohl zuweilen durch sein Wesen sans souci reizte.“

54) Blumauer, der in seinen Beobachtungen über Oesterreichs Aufklärung und Litteratur (pros. Schr. I S. 48 ff.) diese Zustände charakterisirt, giebt an daß in Wien binnen 18 Monaten 1172 Schriften meist dieser Art erschienen waren (S. 72).

schen Oper, der ihn, wie wir sehen werden, nicht bloß weil er sich gegen unbedeutende Leute zurückgesetzt sah, innerlichst kränkte. Er besaß ein lebhaftes Nationalgefühl, er fühlte und erkannte sehr wohl, was er als Deutscher für die deutsche Kunst leisten konnte und es schmerzte ihn nicht weniger von dieser Bahn verdrängt zu werden als es ihn verletzen mußte, die allgemeine Gunst italiänischer Kunst und italiänischen Künstlern zugewendet zu sehen, die sich dieselbe nicht selten durch unwürdige Mittel erwarben und erhielten. Er hatte das seit früher Jugend erfahren und seine Abneigung gegen „alle Welsche" tritt immer wieder hervor, aber höchst selten macht sie ihn gegen die einzelne Person und die einzelne Leistung ungerecht; davor schützte ihn sein gesunder Sinn und seine unbesiegbare Humanität. Jos. Frank erzählt[55] daß er Mozart immer beschäftigt fand französische Opernpartituren zu studiren und ihn deshalb fragte, ob er denn nicht besser thäte, sich auf die italiänischen Partituren zu legen, weil damals in Wien nur italiänische Opern an der Tagesordnung waren. Mozart habe darauf erwiedert: „Was die Melodie anlangt, ja; aber was den dramatischen Effect anlangt, nein; übrigens sind die Partituren, welche Sie hier sehen außer denen Gretrys von Gluck, Piccini, Salieri und haben nichts Französisches als die Worte"[56]. Das Wort trifft zu, und wir begreifen daß Mozart was Melodie anlangt nicht glauben konnte bei den Italiänern seiner Zeit in die Schule gehen zu müssen. Was wir von seinen Urtheilen über einzelne Componisten hören konnte damals auffallen, jetzt müssen wir sie nicht bloß treffend sondern billig finden. Wie er sich

55) Prutz deutsch. Museum II S. 28.

56) Die wenigen Opernpartituren, welche sich in Mozarts Nachlaß fanden, sind Glucks Arbre enchanté, Le diable a quattro (?), Gretrys Zemire et Azor, Barnevelt. Mich. Haydns Endimione.

über Righini äußerte sahen wir schon (S. 132), von Martin, der damals der Allerweltsliebling war, sagte er: „Vieles in seinen Sachen ist wirklich sehr hübsch, aber in zehn Jahren wird kein Mensch mehr Notiz davon nehmen“[57]. Wie bereitwillig er war, jede Leistung anzuerkennen, wenn „nur etwas drin war“, wie er sich auszudrücken pflegte, zeigt recht deutlich, was er seinem Vater schreibt (24. April 1784): „Dann sind dermalen Quartetten heraus von einem gewissen Pleyel; dieser ist ein Scolar von Jos. Haydn. Wenn Sie selbige noch nicht kennen, so suchen Sie sie zu bekommen; es ist der Mühe werth. Sie sind sehr gut geschrieben und sehr angenehm; Sie werden auch gleich seinen Meister herauskennen. Gut — und glücklich für die Musik, wenn Pleyel seiner Zeit im Stande ist uns Haydn zu remplaciren.“ Bedenkt man daß er damals mit seinen Quartetts beschäftigt war, in denen er zeigte wie ein Meister vom Meister lernt, so wird man zugestehen, daß eine große Bereitwilligkeit andere gelten zu lassen in diesem Urtheil zu erkennen ist. Wo er gar nichts Eigenthümliches fand, da that er es mit dem Wort: „Es ist ja nichts drin!“ ab, oder ließ auch wohl seine Laune daran aus. Rochlitz erzählt (A. M. Z. III S. 493 f.), daß eines Abends bei Doles die Rede auf einen Componisten kam, „der für die komische Oper offenbares Talent hatte aber als Kirchencompositeur angestellt war“[58]. Vater Doles, „der überhaupt etwas mehr als recht und billig war an dem Opernwesen in der Kirche hing“, nahm ihn gegen Mozarts

57) Rochlitz A. M. Z. I S. 116.

58) Man hat angenommen daß Naumann gemeint sei; ich kan aber nicht glauben, daß Rochlitz ihn auf diese Weise charakterisirt habe. Mozart nennt zwar die Messe von Naumann, welche er in Dresden hörte, sehr mittelmäßig; allein so schlimm äußert er sich nicht. Ich kann freilich nicht sagen, wer gemeint sei.

stets wiederholtes „Ist ja all nichts“ lebhaft in Schutz und gab diesem eine Messe desselben zur Durchsicht mit, durch welche er eine bessere Meinung erhalten sollte. Den nächsten Abend brachte Mozart die Messe wieder mit und bat die Anwesenden Kyrie und Gloria mit einem von ihm untergelegten Text zu singen, es werde sich so noch viel besser ausnehmen; er selbst setzte sich ans Klavier. „Eine possierlichere Aufführung der Missa hat es wohl nie gegeben. Die Hauptpersonen — Vater Doles mit der Altstimme, die er unter stetem ernsthaftem Kopfschütteln über das Skandal doch so trefflich absang; Mozart, immer die zehn Finger voll in den trompeten- und paukenreichen Sätzen, unter ausgelassener Freude ewig wiederholend: Na, gehts nicht so besser zsammen? Und nun der arge und doch herrlich passende Text z. B. das brillante Allegro zum Kyrie eleison: Hols der Geier, das geht flink! Und zum Schluß die Fuge cum sancto spiritu in gloria Dei patris: Das ist gestohlen Gut, ihr Herren nehmts nicht übel!“[59]

---

59) Charakteristisch für Mozarts scharfe und unwillkürlich komische Kritik ist die Beschreibung, welche er seinem Vater von dem berühmten Oboisten J. Chr. Fischer (geb. 1733 gest. 1800) macht, der aus London, wo er eines außerordentlichen Rufes genoß (Burney Reise I S. 22. Busby Gesch. d. Mus. II S. 584), nach Wien kam (4. April 1787). „Wenn der Oboist Fischer zu der Zeit als wir ihn in Holland hörten [1766] nicht besser geblasen hat als er itzt bläst, so verdient er gewiß das Renomme nicht, welches er hat. Jedoch unter uns gesagt! Ich war damals in den Jahren, wo ich nicht im Stande war ein Urtheil zu fällen — ich weiß mich nur zu erinnern, daß er mir außerordentlich gefiel, sowie der ganzen Welt. Man wird es freylich natürlich finden, wenn man annimmt daß sich der Geschmack außerordentlich geändert hat; er wird nach der alten Schule spielen — aber nein! er spielt mit einem Wort wie ein elender Scolar; — der junge André, der beym Fiala lernte, spielt tausendmal besser. Und dann seine Concerte! — von seiner eigenen Composition! Jedes Ritornell dauert eine Viertelstunde — dann erscheint der

Nicht allein in seinem Urtheil war Mozart anerkennend [60], auch im persönlichen Verkehr überwog sein Wohlwollen und seine Gutmüthigkeit selbst in solchen Fällen, wo Zurückhaltung oder Empfindlichkeit sehr begreiflich gewesen wäre. Als die italiänische Oper wieder eröffnet war, von welcher Mozart geflissentlich zurückgehalten wurde, hielt er doch mit den Componisten, die er wohl als Eindringlinge in sein Gebiet hätte betrachten können, gute Freundschaft; nicht allein mit Steph. Storace, der ein braver Mensch war, auch mit Paisiello, der, als er von Petersburg 1784 nach Wien kam dort mit Auszeichnungen geehrt wurde, die man an den deutschen Meister nicht verschwendete. Sein Barbiere di Seviglia wurde sogleich auf die Bühne gebracht; der Kaiser beeilte sich ihm die Composition einer Oper aufzutragen, zu welcher Casti, als der ausgezeichnetste komische

Held — hebt einen bleyernen Fuß nach dem andern auf — und plumpst dann wechselweise damit zur Erde. Sein Ton ist ganz aus der Nase und seine tenuta ein Tremulant auf der Orgel. Hätten Sie sich dieses Bild vorgestellt? und doch ists nichts als Wahrheit, aber Wahrheit die ich nur Ihnen sage."

60) Rochlitz erzählt, wie er sich unter Anderen über Jomelli höchst anerkennend aussprach: „Der Mann hat sein Fach, worin er glänzt und so daß wirs wohl bleiben lassen müssen, ihn bei dem ders versteht daraus zu verdrängen; nur hätte er sich nicht aus diesem herausmachen und z. B. Kirchensachen im alten Stil schreiben sollen" (A. M. Z. I S. 116). Auch Gaßmanns Kirchenmusik rühmte er sehr und sagte, als Doles nicht recht einstimmen wollte „Papa, wenn Sie nur erst alles kennten, was wir in Wien von ihm haben! Komme ich jetzt heim, so will ich seine Kirchenmusiken fleißig durchstudiren und hoffe viel daraus zu lernen" (A. M. Z. XX S. 247). Daß man Gaßmanns alte Oper La notte critica in einer deutschen Bearbeitung im Jahr 1783 auf die Bühne brachte, mißbilligte er freilich, und das Publicum auch, denn es kamen mit Mühe drei Vorstellungen zu Stande, wie er dem Vater schrieb (5. Febr. 1783).

Dichter den Text dichten mußte; es war Il Re Teodoro, wozu Joseph selbst die Ideen angegeben hatte, wie man sagte, als Satire auf den Aufenthalt des Königs Gustav III von Schweden in Venedig im Jahr 1783[61]. Einem solchen Entgegenkommen von Seiten des Kaisers entsprach natürlich die glänzendste Stellung des Maestro in pecuniärer und socialer Hinsicht während seines Aufenthaltes in Wien. Mozart kam ihm freundlich entgegen; Kelly, der zugegen war als beide einander vorgestellt wurden, bezeugt mit welcher gegenseitigen Achtung sie mit einander verkehrten (Rem. I p. 238)[62]; wir sahen schon (S. 193), wie Mozart sich freute ihm von einer talentvollen Schülerin seine Compositionen vortragen zu lassen. Ob Paisiello, der ein perfider Intrigant war, es gleich ehrlich mit Mozart meinte, mag dahin gestellt bleiben. Dieser war gleich zuvorkommend und gleich befriedigt von Sarti, der auf der Reise nach Petersburg sich ebenfalls in Wien aufhielt, wo man ihn auf den Händen trug. „Wenn Maestro Sarti nicht heute nach Rußland hätte wegreisen müssen", schreibt er dem Vater (9. Juni 1784) „so wäre er auch mit mir hinaus [zum Agenten von Ployer]. Sarti ist ein rechtschaffener, braver Mann. Ich habe ihm sehr viel gespielt, endlich auch Variationen auf eine Arie von ihm gemacht[63], woran er sehr viele Freude gehabt hat." Der rechtschaffene

61) So erzählt Jos. Frank in Prutz deutschem Museum II S. 24. Interessante Notizen giebt Kelly Remin. I p. 238 ff.

62) Auch Rochlitz berichtet, wie Mozart über Paisiellos Arbeiten, die er sehr wohl gekannt habe, sich vortheilhaft äußerte. „Man kann dem der in der Musik nur leichteres Vergnügen sucht nichts besseres empfehlen" sagte er (A. M. Z. I S. 115).

63) Dies sind die Variationen auf das Thema Come un agnello (Oeuvres XVII p. 41 ff.) aus Sartis Oper Fra i due litiganti il terzo gode, welche damals in Wien Furore machte; dasselbe Thema, das im zweiten Finale des Don Giovanni benutzt ist.

brave Mann vergalt Mozart diese Freude durch eine bitterböse Kritik einiger Stellen in dessen Quartetts, über welche er, empört daß „Barbaren ohne alles Gehör sich einfallen lassen Musik componiren zu wollen", ausruft: Si può far di più per far stonar i professori?, in denen er Fehler über Fehler nachweist, „wie sie nur ein Klavierspieler machen könne, der dis und es nicht zu unterscheiden wisse", indem er mit dem Trumpf schließt: Dirò anch' io come l'immortale Rousseau: De la musique pour faire boucher ses oreilles! [64]

Von Mozarts Wohlwollen, auch gegen jüngere Künstler, legt Gyrowetz ein schönes Zeugniß ab. Er erzählt (Selbstbiogr. S. 10 f.), wie er gleich bei seinem Eintritt in Wien in einer großen Gesellschaft die ausgezeichnetsten Künstler kennen lernte. „Der gutmüthigste unter ihnen" sagt er „schien Mozart zu sein; er betrachtete den noch sehr jungen Gyrowetz mit einer so antheilnehmenden Miene, als wollte er sagen: Armer junger Mensch, du betrittst zum erstenmal den Pfad der großen Welt und erwartest mit Bangigkeit von deinem Schicksal die Ergebnisse der künftigen Zeit." Er wandte sich deshalb um Rath und Hülfe für sein Fortkommen auch zuvörderst an Mozart, „von welchem er auf das Freundlichste empfangen wurde; aufgemuntert durch dessen Leutseligkeit und Gutmüthigkeit bat er ihn, einen Blick auf seine jugendlichen Arbeiten, welche in sechs Symphonien bestanden, zu werfen und ihm darüber sein Urtheil zu sagen. Mozart als wahrer Menschenfreund willfahrte seiner Bitte, durchsah die Arbeiten, belobte sie und versprach dem jungen

64) Sartis Esame acustico fatto sopra due frammenti di Mozart ist meines Wissens nicht gedruckt worden; ein Auszug ist mitgetheilt A. M. Z. XXXIV S. 373 ff. (vgl. XXVIII S. 540).

Künstler eine dieser Symphonien in seinem Concert im Saale zur Mehlgrube, wo Mozart sechs Concerte auf Pränumeration gab, aufführen zu lassen, welches dann auch an einem Donnerstag erfolgte. Die Symphonie wurde im Concertsaale auf der Mehlgrube durch das vollständige Theaterorchester aufgeführt und erhielt allgemeinen Beifall. Mozart nahm mit seiner angebornen Herzensgüte den jungen Künstler bei der Hand und stellte ihn als den Autor der Symphonie dem Publicum vor"[65].

Beethoven, der als ein vielversprechender Jüngling im Winter 1786 nach Wien kam, aber nach kurzem Aufenthalt wieder nach Hause reisen mußte, wurde zu Mozart geführt und spielte ihm auf seine Aufforderung etwas vor, das dieser, weil er es für ein eingelerntes Paradestück hielt, ziemlich kühl belobte[66]; Beethoven, der das merkte, bat ihn

65) Die Zeit ist nicht genau zu ermitteln; Gyrowetz's Angabe, er sei damals etwa 18 Jahr alt gewesen, ist ein Irrthum, falls er 1763 geboren ist (wenn dies nicht etwa ein Druckfehler statt 1768 ist; im Jahr 1786 war wenigstens Dittersdorf mit den übrigen Künstlern, die Gyrowetz nennt, zusammen in Wien).

66) Rochlitz erzählt eine Anekdote die beweist, wie wenig Mozart auf forcirte frühzeitige Entwickelung etwas hielt (A. M. Z. I S. 480). „Er kam auf seinen Reisen in das Haus des damaligen * von *, der Musik sehr schätzte und dessen jetzt berühmter Sohn von zwölf oder dreizehn Jahren schon sehr brav Klavier spielte. Aber, Herr Kapellmeister, sagte der Knabe, ich möchte sogern zuweilen auch etwas selbst componiren, sagen Sie mir nur, wie ichs anfange! — Nichts! nichts! müssen warten! — Sie haben ja noch viel früher componirt — Aber nicht gefragt. Wenn man den Geist dazu hat, so drückts und quälts einen; man muß es machen und machts auch und fragt nicht drum. — Der Knabe stand beschämt und traurig, da Mozart das herauspolterte; er sagte: Ich meine ja nur, ob Sie mir kein Buch vorschlagen können, woraus ichs recht machen lernte. — Nun schauens, antwortete Mozart freundlicher und streichelte dem Kleinen die Wangen, das ist all wieder nichts! Hier, hier und hier (er zeigte auf Ohr, Kopf und Herz) ist Ihre Schule; ists da

darauf um ein Thema zu einer freien Phantasie und, wie er stets vortrefflich zu spielen pflegte wenn er gereizt war, dazu noch angefeuert durch die Gegenwart des von ihm hochverehrten Meisters, erging er sich nun in einer Weise auf dem Klavier, daß Mozart, dessen Aufmerksamkeit und Spannung immer wuchs, endlich sachte zu den im Nebenzimmer sitzenden Freunden ging und lebhaft sagte: „Auf den gebt Acht, der wird einmal in der Welt von sich reden machen!“[67]

Daß Mozart aber auch seinerseits unter den deutschen Künstlern Wiens Kritiker, Tadler[68] und Feinde fand, konnte kaum anders sein. Wir haben schon gesehen, daß Kreibich sein entschiedener Gegner war[69] und einen unermüdlichen

richtig, dann in Gottes Namen die Feder in die Hand, und stehts da — hernach einen verständigen Mann darüber gefragt.“

67) Schindler (Biogr. Beethovens S. 24) erwähnt dieser Begegnung, an die Beethoven sich gern erinnerte, nur kurz; der obige Bericht ist mir in Wien aus guter Quelle mitgetheilt. Die ausgeschmückte Erzählung in Beethovens Studien (Anhang S. 4 f.) dichtet Beethoven contrapunktische Studien und Kenntnisse an, von denen er damals weit entfernt war.

68) „Einwendungen, auch Tadel ließ Mozart sich gern gefallen“; sagt Rochlitz (A. M. Z. I S. 145) „nur gegen eine einzige Art desselben war er sehr empfindlich und zwar gegen die, welche ihm grade am öftersten gemacht wurde — Tadel wegen allzufeurigen Geistes, wegen allzufeuriger Phantasie. Diese Empfindlichkeit war auch sehr natürlich; denn war dieser Tadel gegründet, so taugte grade das Eigenthümlichste und Ausgezeichnetste seiner Werke nichts und diese verloren in seinen Augen allen Werth.“

69) Die Weise, wie Dittersdorf sich dagegen äußert, der überhaupt nur mit der größten Anerkennung von Mozart spricht, beweist wie sehr er diesen achtete; ein näheres persönliches Verhältniß mit Dittersdorf, der während jener Zeit auch nur vorübergehend zum Besuch in Wien war, scheint kaum bestanden zu haben. Dasselbe gilt auch wohl von Gluck, der sich, wie wir sahen (S. 73. 202), gegen Mozart mehrfach anerkennend und freundlich zeigte; allein die Verschiedenheit ihrer Naturen hat, zumal bei Salieris nahem Verhältniß zu Gluck, schwerlich einen näheren Verkehr sich bilden lassen.

Opponenten und Verkleinerer fand er an Leop. Kozeluch[70], der als brillanter Klavierspieler damals in Wien etwas galt, als Lehrer gesucht wurde, besonders seitdem er bei Hofe unterrichtete, und auch als Klavier- und Orchestercomponist sich eine Zeitlang in die ersten Reihen drängte, durch nichts aber so sehr ausgezeichnet war als durch lächerliche Eitelkeit und bornirten Dünkel. Er liebte es durch kleinliche Mäkelei besonders gegen Haydn sich selbst groß zu machen. Als ein neues Quartett von Haydn in einer Gesellschaft aufgeführt wurde, stellte er sich zu Mozart und fand bald dies bald das zu tadeln; endlich rief er bei einem kühnen Uebergang aus: Das hätte ich nicht so gemacht! „Ich auch nicht"; erwiederte ihm Mozart „aber wissen Sie warum? weil weder Sie noch ich auf diesen Einfall gekommen wären"[71]. Von da an verfolgte Kozeluch Mozart mit seiner Kritik auf Schritt und Tritt; und wie konnte der Mann, „der noch nie Jemand gelobt hatte als sich selbst", sich besser rächen als indem er die Ouverture zu Don Giovanni zwar schön aber voller Fehler fand[72], und als er die Ouverture zur Zauberflöte in der Generalprobe gehört hatte, mitleidig ausrief: Ach, da hat der gute Mozart auch einmal gelehrt thun wollen![73]

70) Leop. Kozeluch, geb. 1753 in Böhmen, machte seine Studien in Prag und kam 1778 nach Wien. Er wurde Klavierlehrer der Prinzessin Elisabeth, was Mozart nicht erlangen konnte, und nach dessen Tode Kammercompositeur mit 1500 fl. Gehalt; er starb 1818.

71) Die Anekdote ist erzählt von Niemtschek S. 61, Rochlitz (A. M. Z. I S. 53), Griesinger (biogr. Notizen über J. Haydn S. 105); Nissen nennt S. 681 Kozeluch, auf den die Anderen nur hindeuten. Es ist nicht ohne Interesse die verschiedene Fassung desselben Geschichtchens bei den verschiedenen Gewährsmännern zu vergleichen.

72) Bohemia 1856 S. 127.

73) Diese Aeußerung theilte mir Neukomm mit, der sie von Haydn

Den schönsten Beweis, wie hoch Mozart Jos. Haydn achtete und wie herzlich er ihn liebte, gab er durch die Zueignungsschrift seiner sechs Quartetts, in welcher er ihm dieselben als die Frucht einer langen und mühevollen Arbeit durch seinen Beifall ermuthigt übergiebt, wie ein Vater seine Kinder einem bewährten Freunde von hohem Ansehen und Ruf anvertraut, daß er sie nachsichtig aufnehme, beschütze und vertrete[74]. Solche Aeußerungen der Verehrung kamen ihm tief aus dem Herzen; als man mit ihm über diese Dedication sprach, sagte er: „Das war Schuldigkeit, denn

---

gehört hat. „Als Mozart noch lebte" wird aus Prag berichtet (A. M. Z. II S. 516) „war Kozeluch sein erklärter Gegner und Tadler. Bei der Krönung Leopolds, da beide Künstler in Prag anwesend waren, äußerte Kozeluch diese Stimmung seines Geistes zu laut, und wahrlich nicht zu seinem Vortheil, denn seit dieser Zeit verlor sich ein großer Theil des Interesse, mit dem ihn sonst jeder Böhme seinen Landsmann nannte."

74) Diese vom 1. Sept. 1785 datirte Dedication, welche unter andern auch bei Nissen S. 487 f. und N. Zeitschr. f. Mus. XVI S. 176 abgedruckt ist, lautet folgendermaßen:

Al mio caro amico Haydn.

Un padre, avendo risolto di mandare i suoi figli nel gran mondo, stimò doverli affidare alla protezzione e condotta d'un uomo molto celebre in allora, il quale per buona sorte era di più il suo megliore amico. Eccoli del pari, uom celebre ed amico mio carissimo, i sei miei figli. Essi sono, è vero, il frutto d'una lunga e laboriosa fatica, pur la speranza fattami da più amici di vederla almeno in parte compensita m'incorragisce e mi lusinga, che questi parti siano per essermi un giorno di qualche consolazione. Tu stesso, amico carissimo, nell' ultimo tuo soggiorno in questa capitale mene dimostrasti la tua soddisfazione. Questo tuo suffragio mi anima sopra tutto, perche io le ti raccomandi e mi fa sperare, che non ti sembreranno del tutto indegni del tuo favore. Piacciati dunque accoglierli benignamente ed esser loro padre, guida ed amico. Da questo momento io ti cedo i miei diritti sopra di essi, ti supplico però di guardare con indulgenza i difetti, che l'occhio parziale di padre mi puo aver celati, e di con-

von Haydn habe ich gelernt wie man Quartetts schreiben müsse"[75]. Nie sprach er ohne die lebhafteste Bewunderung von ihm. „Keiner" sagte er, „kann Alles, schäkern und erschüttern, Lachen erregen und tiefe Rührung, und alles gleich gut als Joseph Haydn"[76].

Der Haydn, welchen Mozart auf diese Weise auszeichnete und über alle lebenden Componisten stellte, war keineswegs schon der allverehrte und allgeliebte Vater Haydn der späteren Zeit. Erst nach dem Aufenthalt in London fand Haydn in Wien allgemeine und enthusiastische Bewunderung und Verehrung; in früheren Jahren war der Widerspruch gegen seine Originalität nirgends stärker als in Wien. Schon seine Stellung beim Fürsten Esterhazy, sein Aufenthalt in Ungarn machte die Künstler und Kenner der Hauptstadt abgeneigt ihn als ebenbürtig oder gar überlegen anzuerkennen. Während das musikliebende Publicum seine frischen, jovialen Schöpfungen mit unbefangenem Entzücken genoß, nahmen die Kenner und Künstler daran vielfachen Anstoß; humoristische Laune war in der Musik noch nicht anerkannt, man stritt, ob und wie weit dieselbe berechtigt sei, und die Freiheiten, welche er sich mit großer Ueberlegung gegen hergebrachte Regeln nahm, rechnete man ihm gar zu gern

---

tinuar, loro malgrado, la generosa tua amicizia a chi tanto l'apprezza, mentre sono di tutto cuore il tuo sincerissimo amico

W. A. Mozart.

Dies ist die einzige Dedication dieser Art, welche mir von Mozart aus seinen späteren Jahren bekannt ist; man vergleiche damit das Geschwätz, welches man einst dem Kind in den Mund gelegt hatte (I S. 52 f. 61 f.).

75) Rochlitz A. M. Z. I S. 53. „Es war gewiß rührend", sagt Niemtschek S. 60 „wenn er von den beiden Haydn oder andern großen Meistern sprach: man glaubte nicht den allgewaltigen Mozart, sondern einen ihrer begeisterten Schüler zu hören."

76) Rochlitz A. M. Z. I S. 116.

als Fehler an. An der Spitze derer, die ihm abgeneigt waren, stand Kaiser Joseph[77] mit seiner musikalischen Umgebung; wir dürfen uns nicht wundern, wenn viele diesem Beispiele folgten und Haydn sich oftmals über seine Kritiker und Feinde beschwerte[78]. Um ihn ganz zu verstehen, zu würdigen und anzuerkennen bedurfte es eines gleich genialen und neidlosen Künstlers wie Mozart. Mit ebenso sicherem Blick erkannte aber auch Haydn die Größe Mozarts, mit gleich freiem Sinn bewunderte und pries er ihn. Wir haben bereits gesehen, welches Zeugniß er ihm vor dessen Vater gab; und wo er nur Gelegenheit fand sprach er seine Ueberzeugung von dessen künstlerischer Größe aus. Als man in

77) Reichardt erzählt von seiner Unterredung mit Joseph II im Jahr 1783 (A. M. Z. XV S. 667): „Am wenigsten konnte sich das Gespräch über Haydn einigen, den Reichardt mit Hochachtung nannte und mit Bedauern vermißte. Ich dachte, sagte der Kaiser, ihr Herrn Berliner liebt solche Späße nicht: ich habe aber auch nicht viel daran — und so ging es ziemlich arg über den vortrefflichen Künstler her, der doch damals schon die herrlichsten seiner Symphonien und Quartetten geschrieben hatte." Auch sein Gespräch mit Dittersdorf (Selbstbiogr. S. 238) gehört hieher. „J. Was sagen Sie zu Haydns Composition? — D. Von seinen Theaterstücken habe ich keins gehört. — J. Sie verlieren nichts dabei, denn er macht es grade so wie Mozart. Was halten Sie aber von seinen Stücken für die Kammermusik? — D. Daß sie in der ganzen Welt Sensation machen, und das mit allem Recht. — J. Tändelt er nicht manchesmal gar zu viel? — D. Er hat die Gabe zu tändeln, ohne jedoch die Kunst herabzuwürdigen. — J. Da haben Sie recht."

78) Bei Uebersendung einer Sonate schrieb er Artaria (8. Febr. 1780): „Uebrigens hoffe ich mir mit dieser Arbeit wenigstens bey der einsichtsvollen Welt Ehre zu machen; die Critic derselben wird bloß von Neidern (deren ich eine Menge habe) betrachtet werden"; und ähnliche Aeußerungen finden sich öfter. Als Schulz im Jahr 1770 Haydn in Esterhaz besuchte, zeigte ihm dieser noch unbekannte Compositionen, „welche" so berichtet Reichardt (A. M. Z. III S. 176) „nicht nur Schulzens hohen Begriff von Haydns Originalgenie bekräftigten, sondern auch von einem fleißigen Künstler zeugten — für den man Haydn damals noch nicht hielt."

Prag neben Mozarts Figaro und Don Giovanni auch eine Oper von Haydn aufzuführen wünschte, antwortete dieser dem Freunde, welcher ihm diesen Wunsch aussprach[79]: „Sie verlangen eine opera buffa von mir; recht herzlich gern, wenn Sie Lust haben von meiner Singcomposition etwas für sich allein zu besitzen. Aber um sie auf dem Theater in Prag aufzuführen kann ich Ihnen diesfalls nicht dienen, weil alle meine Opern zu viel auf unser Personale gebunden sind und außerdem nie die Wirkung hervorbringen würden, die ich nach der Localität berechnet habe. Ganz was anders wär es, wenn ich das unschätzbare Glück hätte ein ganz neues Buch für das dasige Theater zu componiren. Aber auch da hätte ich noch viel zu wagen, indem der große Mozart schwerlich jemanden anderen zur Seite haben kann. Denn könnt ich jedem Musikfreund, besonders aber den Großen die unnachahmlichen Arbeiten Mozarts, so tief und mit einem solchen musikalischen Verstande, mit einer so großen Empfindung in die Seele prägen, als ich sie begreife und empfinde: so würden die Nationen wetteifern ein solches Kleinod in ihren Ringmauern zu besitzen. Prag soll den theuern Mann festhalten — aber auch belohnen; denn ohne dieses ist die Geschichte großer Genien traurig und giebt der Nachwelt wenig Aufmunterung zum ferneren Bestreben,

---

79) Dieser Brief an den Proviant-Oberverwalter Roth in Prag ist zuerst veröffentlicht von Niemtschek S. 51 f. (auch A. M. Z. I S. 182. XI S. 780 f. Nissen S. 643. Wiener Musikzeitg. 1817 S. 218 f.). Es ist ein Versehen von Griesinger (biogr. Notizen S. 104) dem Carpani (Le Haydine p. 202 f.) folgt, wenn er berichtet Haydn sei im Jahr 1791 (wo er in London war) nach Prag zur Krönung Leopolds II berufen und habe geantwortet: „Wo Mozart ist, kann Haydn sich nicht zeigen"; was nur eine falsche Anwendung des obigen Briefes ist, den er selbst S. 120 mittheilt.

weswegen leider! so viel hoffnungsvolle Geister darniederliegen. Mich zürnt es daß dieser einzige Mozart noch nicht bey einem kayserlichen oder königlichen Hofe engagirt ist. Verzeihen Sie, wenn ich aus dem Geleise komme: ich habe den Mann zu lieb."

Der Brief ist im December 1787 geschrieben, und Haydn konnte in Esterhaz noch nicht wissen daß Mozart so eben als kaiserlicher Kammercompositor angestellt war; man sieht aber, in welche Stimmung ihn das Wiener Publicum versetzt hatte, das von Mozarts besten Compositionen, wie den Quartetts, nichts wissen mochte und den Figaro fallen ließ. Als im folgenden Jahr auch Don Giovanni in Wien nur zweifelhaft aufgenommen wurde, befand sich Haydn in einer großen Gesellschaft, in welcher die bedeutendsten Künstler und Kenner Wiens sich in der verschiedensten Art über die Mängel und Gebrechen der neuen Oper aussprachen; endlich wurde auch Haydn um seine Meinung gefragt. „Ich kann den Streit nicht ausmachen", sagte er „aber das weiß ich, daß Mozart der größte Componist ist, den die Welt jetzt hat"[80]. Man darf nicht etwa glauben daß Mozart als Operncomponist von Haydn so hochgestellt wurde, weil dieser seine eigenen Leistungen auf diesem Gebiet, die freilich ganz unbekannt geblieben sind, gering geachtet hätte. Haydn schlug den Werth seiner Opern im Verhältniß zu dem was seine Zeitgenossen leisteten keineswegs niedrig an[81]. So schrieb er an Artaria (27. Mai 1781): „Monf. Le Gros, Directeur des Concert spirituel schreibt mir ungemein viel Schönes von meinem Stabat mater, so all dort viermal mit großem Beyfall producirt wurde. Die Herren wunderten sich

80) Rochlitz A. M. Z. I S. 52.

81) Griesinger biogr. Not. S. 25.

sehr, daß ich in der Singcomposition so ausnehmend gefällig wäre; ich aber wunderte mich gar nicht, indem sie noch nichts gehört haben. Wenn sie erst meine Operette L'isola disabitata und meine letzt verfaßte Opera La fedeltà premiata hören würden! Denn ich versichere, daß dergleichen Arbeit in Paris noch nicht ist gehört worden, und vielleicht ebensowenig in Wien; mein Unglück ist nur daß ich auf dem Lande lebe"[82]. Von seiner Armida meldet er im Jahr 1784, sie sei mit lautem Beifall aufgeführt und man erkläre sie für sein bestes Werk; es hatte also eine um so größere Bedeutung, wenn Haydn sich so unbedingt gegen Mozart als Operncomponisten in Schatten stellte. Und nicht allein auf diesem Gebiet erkannte er ihn an, sondern auch da, wo sie recht eigentlich mit einander zu rivalisiren schienen, indem er sagte, wenn Mozart auch nichts anderes geschrieben hätte als seine Violinquartetts und das Requiem, würde er allein dadurch unsterblich geworden sein[83], und mit Thränen in den Augen versicherte, Mozarts Klavierspiel könne er in seinem Leben nicht vergessen: „das ging ans Herz!"[84] Auch später versäumte er keine Gelegenheit, wo er Mozartsche Musik hören konnte und pflegte zu betheuren, daß er nie eine Composition von ihm gehört habe, ohne etwas zu lernen[85].

Der persönliche Verkehr zwischen beiden war einfach und

---

82) Schon früher hatte er für Wien die Oper la vera costanza componirt, deren Aufführung aber durch die Cabalen, welche man Haydn bei der Besetzung der Rollen machte, unmöglich wurde, worauf sie 1779 in Esterhaz gegeben wurde (Dies biogr. Nachr. S. 57. Griesinger biogr. Not. S. 62).

83) Stadler Vertheidigung der Echtheit des Mozartschen Requiem S. 27.

84) Griesinger biogr. Not. S. 104.

85) Carpani Le Haydine p. 201 f.

herzlich; Mozart pflegte Haydn Papa zu nennen, auch dutzten sie sich, wie Sophie Haibl erzählte und Griesinger zu bestätigen scheint — das war damals bei solchem Altersunterschied ungleich seltner als heutzutage und hatte deshalb auch mehr zu sagen. Uebrigens hatte Haydn, während Mozart in Wien lebte, seinen regelmäßigen Aufenthalt in Eisenstadt und Esterhaz und kam nur im Winter mit seinem Fürsten auf einige Monate nach Wien, der aber nicht gern dort war und diesen Besuch abzukürzen pflegte; mitunter machte Haydn auch wohl zu anderen Zeiten eine Urlaubsreise nach Wien, indessen mochte ihn der Fürst nur sehr ungern entbehren[86]. Erst als nach dem Tode des Fürsten Nicolaus im Jahr 1790 die Kapelle aufgelöst wurde, nahm Haydn seinen Wohnsitz in Wien; allein schon im December desselben Jahrs kam Salomon und bewog ihn mit nach London zu gehen. Mozart fand, wie andere Freunde Haydns, diese Unternehmung sehr gewagt, und machte ihn auf die Schwierigkeiten aufmerksam, welche er als ein bejahrter Mann, der nicht gewohnt sei sich in der großen Welt zu bewegen, unter einem Volk dessen Sprache er nicht verstehe, zu überwinden habe, deren er gewiß bald überdrüssig sein werde. Haydn aber meinte, er sei zwar alt — er war 59 Jahr alt —, aber munter und bei Kräften und seine Sprache verstehe man durch die ganze Welt[87]. Am Tage der Abreise verließ Mozart Haydn nicht, er speiste bei ihm und sagte beim Abschied bis zu Thränen gerührt: „Wir werden uns wohl das letzte Lebewohl in diesem Leben sagen.“ Auch Haydn war tief bewegt, er dachte an seinen Tod und suchte

---

86) Griesinger biogr. Not. S. 23.

87) Griesinger biogr. Not. S. 35. Dies biogr. Nachr. S. 75.

Mozart zu trösten und zu beruhigen; als er zurückkam, fand er Mozart nicht mehr[88].

Es ist ein wohlthuender Anblick, wie diese beiden großen und edlen Männer, unberührt von dem gemeinen Treiben des Handwerksneides und der Intrigue, welches damals in Wien geschäftig war, einander die Bruderhand reichen und fest und treu zu einander stehen. Jeder hat den andern wohl verstanden und gewürdigt, jeder verdankt dem andern viel für seine künstlerische Ausbildung und erkannte dies freudig an, das richtige Gefühl der eigenen Selbständigkeit und Bedeutung gab jedem den Maaßstab für die Schätzung des anderen. Vergessen und verschollen, oder doch an ihren bescheidenen Platz gestellt sind die meisten, welche damals geschäftig waren Staub um sie zu erregen: vereinigt stehen Mozart und Haydn auf der Höhe, auch sie ein schönes Denkmal daß wahre Größe echte Künstlernaturen nicht scheidet sondern einigt.

8.

Von den geselligen Kreisen, in welchen Mozart Unterhaltung und mannigfache Anregung fand, verdient vor allen der der Gräfin Thun geb. Uhlefeld genannt zu werden. Ihr Name ist uns schon oft in Mozarts Briefen begegnet[1], sie gehörte zu den musikalischen Damen Wiens, welche ihn gleich anfangs unter ihre Protection nahmen, sie war es ganz besonders, die ihn in Wien einzuführen und bekannt zu

88) Dies biogr. Nachr. S. 77. Ebenso erzählte mir Neukomm, mit dem Haydn öfters von diesem Abschied gesprochen hatte und mit wie bitteren Thränen er in London die Nachricht von Mozarts Tode erhalten habe.

1) Vgl. S. 9. 11. 32. 43. 45. 65. 178 f.

machen und sein Fortkommen auf alle Weise zu erleichtern suchte. Die hervorragende Stellung, welche sie durch Bildung und Herzensgüte, durch Feinheit und Liebenswürdigkeit im Verkehr noch mehr als durch Rang und Reichthum behauptete, machte sie dazu vor vielen geeignet. Sie war eine der wenigen Damen, mit welchen Kaiser Joseph auch in späteren Jahren einen intimen Verkehr unterhielt, welche er oft Abends ungeladen ohne alles Ceremoniel besuchte, und von denen er noch auf dem Todbett in einem herzlichen Brief Abschied nahm[2]. Ganz besonders war es die Musik, welche in ihrem Hause gepflegt wurde. Sie selbst war musikalisch, spielte das Klavier „mit der Anmuth, Leichtigkeit und Delicatesse, wohin nur weibliche Finger gelangen können", wie Burney sagt[3], den sie mit der größten Freundlichkeit aufnahm und ihn durch ihr natürlich munteres Wesen, ihre witzigen Einfälle und eine ihr eigenthümliche angenehme Ironie nicht weniger entzückte als durch ihren Geschmack, ihre Kenntnisse und ihr ernstes Interesse für Musik[4]. Ihr Lieblingscomponist fürs Klavier war damals (1772) Beecké (II S. 77), der auch noch im Jahr 1785, wie er Dalberg mittheilt, eine Sonate für drei Klaviere für die Gräfin Thun und ihre Töchter schrieb. Auch Reichardt, den sie bei seinem Aufenthalt in Wien im Jahr 1783 in besonderen Schutz genommen hatte, rühmt sie als eine der geistreichsten

---

2) Es waren außer der Gräfin Thun die Fürstinnen Liechtenstein, Schwarzenberg, Lobkowitz. S. Kelly Remin. I p. 209. Car. Pichler Denkwürd. I S. 141. Hormayr Gesch. Wiens V S. 94. Vehse Gesch. des österr. Hofes VIII S. 304 ff.

3) Burney Reise II S. 160. Sie sagte ihm daß sie früher viel besser gespielt habe, aber sie habe sechs Kinder geboren von denen jedes etwas von ihr mit weggenommen habe (ebend. S. 216).

4) Burney a. a. O. S. 188. 215 ff.

und liebenswürdigsten Frauen des damaligen Wiens, deren musikalische Gesellschaften der Kaiser wie Erzherzog Maximilian gern besuchten[5]. Einen enthusiastischen Verehrer fand sie an Georg Forster, als dieser im Jahr 1784 in Wien verweilte. Er nennt in einem Brief an Heyne[6] die ausgezeichnetsten Männer, deren Gunst und Theilnahme er sich erfreue, die wir auch als Mozarts Freunde und Gönner kennen, den lieben Hofrath von Born[7], Baron von Gemmingen[8], den intimsten Freund van Swietens, den alten Hofrath v. Spielmann[9], einen Mann der sich der Ge-

5) A. M. Z. XV S. 668 f.

6) G. Forster sämmtl. Schr. VII S. 272.

7) Ign. v. Born geb. 1742 zeichnete sich als Naturforscher, besonders als Mineralog aus und wurde 1776 von Maria Theresia als Director des Naturalienkabinetts nach Wien berufen. Hier gewann er durch seine wissenschaftlichen und praktischen Verdienste eine sehr einflußreiche Stellung, welche er im Sinne der von Joseph erstrebten Aufklärung geltend machte; er war, wie wir noch sehen werden, einer der wirksamsten Freimaurer und seine Satire gegen die Mönche war von schlagender Wirkung. Seine persönliche Liebenswürdigkeit bei großer Kränklichkeit und den angenehmen Verkehr in seinem Hause rühmt Forster sehr (a. a. O. VII S. 266. 276). In Mozarts Stammbuch schrieb er 27. April 1787 folgende Worte Delius Apollo! qui tuas artes, tua munera Mozarto nostro dedisti, ut poscenti chorda sonos reddat, quos vult manus et mens, acutos, graves, citos, tardos, canoros, querulos, magnos, parvos, sine ulla offensione concinentes, fac ut cum grata lyrae suae musica faustorum quoque dierum numeri consonent et gratae sortis harmonia. Born starb 1791.

8) Otto v. Gemmingen, mit Mozart von Mannheim her befreundet (II S. 184. 330), kam im Sommer 1782 nach Wien (Meyer, Schröders Biogr. I S. 380), und man erwartete daß ihm die Leitung des Nationaltheaters übertragen werden würde. Er wurde 1799 zum badischen Gesandten ernannt, zog sich später auf seine Güter zurück und starb 1836.

9) Hofrath Anton von Spielmann, dessen musikalische Gesellschaften Mozart in seinen Briefen erwähnt, wird von Nicolai (Reise III

lehrsamkeit in dasigen Landen mit wahrem Eifer annehme und zugleich der wichtigste Geschäftsmann im Departement des Fürsten Kaunitz sei, diesen großen Minister selbst (S. 179), den guten sanften Graf Cobenzl (S. 9), den alten Feldmarschall Haddik[10] und reihet diesen die Gräfin Thun an, „die vortrefflichste, aufgeklärteste Dame in Wien und alles, was ihr anhängt.“ Näher spricht er sich über diesen Verkehr gegen Therese Heyne aus (a. a. O. S. 275): „Sie glauben nicht, wie herablassend, wie freundlich man ist. Kaum merkt man, daß man unter Leuten von Stande ist, und jeden Augenblick möchte mans vergessen und sie auf den vertrauten Fuß der gleichgebornen Freunde behandeln — betasten nenne ichs hier, wenn ich bei der Gräfin Thun bin, dem besten Weibe von der Welt, und ihren drei Grazien von Töchtern, wo jede ein Engel von einer eigenen Gattung ist. Die Mutter ist eine der vortrefflichsten Mütter, die ich kenne; die Kinder sind lauter unbefangene Unschuld, heiter wie die Morgensonne und voll natürlichen Verstandes und Witzes, den ich so mit Stillschweigen bewundere, wie den Verstand und Witz eines gewissen lieben Mädchens an der Leine. Die feinste Unterredung, die größte Delicatesse, dabei eine völlige Freimüthigkeit, eine ausgebreitete Lectüre, wohl verdaut und ganz durchdacht, eine so reine, herzliche, von allem Aberglauben entfernte Religion, die Religion eines sanften,

---

S. 291) als ein Mann von Geschmack und Kenntnissen in Litteratur und Kunst gerühmt. Er besaß ein Haus mit schönem Garten auf der Landstraße (ebend. III S. 37), wo Nicolai in einem Concert seine kleine Tochter, welche von ihrer talentvollen Mutter unterrichtet war, als eine vielversprechende Klavierspielerin bewunderte (ebend. IV S. 554).

10) Der Feldmarschall Graf Haddik „ein herrlicher alter Soldat, ganz schlicht und plan“ (G. Forster sämmtl. Schr. VII S. 269), war ebenfalls ein Liebhaber Mozartscher Musik (Beil. XIX, 4).

schuldlosen und mit der Natur und Schöpfung vertrauten Herzens. — — Fast alle Abend zwischen neun und zehn kommen diese [oben genannten] Leute bei der Gräfin Thun zusammen, da wird allerlei witziges Gespräch geführt, es wird Clavier gespielt, deutsch oder italiänisch gesungen, auch wohl, wenn die Begeisterung die Leute überfällt, getanzt." Man kann sich vorstellen, ob es auch Mozart in diesem Kreise wohl geworden sei; Fürst Karl Lichnowsky, sein Freund und Schüler, war der Schwiegersohn der Gräfin Thun.

Ein Haus, in welchem die Künste, namentlich die Musik, und die Wissenschaften geehrt und gepflegt wurden und das einen Mittelpunkt für alle Celebritäten bildete, war das Greinersche, wie die Tochter Caroline Pichler dasselbe schildert (Denkw. I S. 92 f.). „Außer den Dichtern Denis, Leon, Haschka, Alxinger, Blumauer u. s. w., welches damals berühmte Namen waren, besuchten auch Männer von strengen Wissenschaften häufig unser Haus. Ueberdieß reiste beinahe kein fremder Gelehrter oder Künstler nach Wien, der nicht Empfehlungsschreiben an Haschka oder unmittelbar an meine Eltern hatte. So kamen der berühmte Reisende Georg Forster, die Professoren Meiners und Spittler, Becker, Gögking, der Schauspieler Schröder, viele Musiker und Compositoren, wie Paisiello, Cimarosa zu uns; und daß die einheimischen Künstler Mozart, Haydn, Salieri, die Gebrüder Hickl, Füger und Andere nicht fehlten versteht sich von selbst."

Ein anderes Haus, durch seine Erinnerungen für die Wiener ein wahrer Musensitz, war ebenfalls ein Sammelplatz der Musiker, das der Geschwister Martinez. Metastasio hatte bei seiner Ankunft in Wien im Jahr 1730 seine Wohnung bei Nicolai Martinez, Ceremonienmeister bei

der apostolischen Nunciatur (am Michaelerplatz 1223) genommen und hatte dieselbe bis zu seinem Tode im Jahr 1782 nicht verlassen. Er war der vertraute Freund dieser Familie geworden und hatte sich namentlich der Erziehung der Kinder angelegentlichst angenommen. Unter diesen war es besonders eine Tochter Marianne (geb. eher vor als nach 1740), welche durch ihre Talente und ihr lebhaftes, angenehmes Wesen ihn anzog so daß er sich vorzugsweise mit ihr beschäftigte [11]. Nicht nur hatte sie ihm eine vertraute Kenntniß der italiänischen, französischen und englischen Sprache und Litteratur und eine sehr vielseitige Bildung zu danken; er sorgte, da sie eine hervorstechende Anlage für Musik zeigte, auch für ihre musikalische Ausbildung. Jos. Haydn, welcher als ein ganz mittelloser junger Mensch, nachdem er aus dem Kapellhause entlassen war, in demselben Hause ein elendes Dachstübchen gemiethet hatte, wurde angenommen dem jungen Mädchen Unterricht im Singen und Klavierspiel zu geben und erhielt dafür drei Jahre lang die Kost umsonst [12]; wichtiger für ihn war es, daß er dort mit Porpora bekannt wurde, der als ein Freund Metastasios sich ebenfalls mit Mariannes Ausbildung beschäftigte. Später war sie unter sorgfältiger Anleitung, an der auch Metastasio selbst sich betheiligte (I S. 272), in einer Weise entwickelt daß sie als Sängerin, Klavierspielerin und Componistin große Bewunderung erregte. Hasse selbst äußerte sich gegen Burney, daß sie ungemeines Talent besäße, mit großem Ausdruck sänge, nett und meisterhaft Klavier spiele und den Contrapunkt vollkommen inne hätte [13]. Burney kann gar die Worte nicht finden um seine Bewunderung

11) Cristini vita di Metastasio p. CCVI.
12) Griesinger biogr. Not. S. 13. Carpani Le Haydine p. 86.
13) Burney Reise II S. 260.

auszudrücken, sie erschien ihm als die vollkommenste Sängerin, die er je gehört, ihre geistlichen vier- und achtstimmigen Compositionen als die angenehmste Mischung von Harmonie und Arbeitsamkeit älterer und Melodie und Geschmack neuerer Zeit, ihre Klaviersonaten voll Feuer und glänzender Passagen, ihr angenehmes munteres Wesen ohne alle Ziererei ihrer hohen Bildung entsprechend[14]. Im Jahr 1773 wurde sie von der philharmonischen Akademie in Bologna zum Mitglied ernannt, später sandte man ihr von dort und von Pavia sogar das Doctordiplom; im Jahr 1782 wurde ihr Oratorium Isacco im Societätsconcert aufgeführt[15]. Sie lebte mit ihrem Bruder (Bibliothekar an der k. k. Hofbibliothek) auch nach Metastasios Tode, der ihnen sein sehr bedeutendes Vermögen hinterlassen hatte[16], in sehr angenehmen Verhältnissen und gab Gesellschaften, welche durch geistreiche Unterhaltung und musikalische Genüsse sich auszeichneten. Kelly, welcher dort eingeführt war, rühmt ihr nach (Remin. I p. 252), daß sie obgleich schon bejahrt alle Lebhaftigkeit und Heiterkeit der Jugend bewahrt hatte, gesprächig und angenehm im Verkehr war. Er erzählt, daß Mozart — welcher schon während seiner früheren Besuche in Wien als Knabe und Jüngling bei Metastasio freundliche Aufnahme gefunden hatte — sehr befreundet mit ihr war und regelmäßig an ihren musikalischen Gesellschaften Theil nahm, wo er ihn vierhändige Sonaten von ihrer Composition mit ihr spielen hörte.

Einer der angesehensten Dilettanten und Liebhaber der Musik jener Zeit war der Geh. Rath v. Keeß[17]. Er gab

14) Burney Reise II S. 181 f. 227 ff. 254 f.

15) Wiener Musikzeitg. 1842 S. 70.

16) Cristini vita di Metastasio p. CCXI.

17) Franz Bernh. Ritter v. Keeß, geb. 1720, starb als Vicepräsident des niederösterr. Appellationsgerichts in Wien 1795. Dieser „be-

wöchentlich zweimal in seinem Hause Gesellschafts-Concerte, wie Gyrowetz erzählt (Selbstbiogr. S. 9 f.), „wo die ersten Virtuosen, die sich damals in Wien befanden, und die ersten Compositeurs als Jos. Haydn, Mozart, Dittersdorf, Hoffmeister, Albrechtsberger, Giarnovich u. a. versammelt waren. Dort wurden Haydns Symphonien aufgeführt, Mozart pflegte meistens sich auf dem Fortepiano hören zu lassen, und Giarnovichi, damals der berühmteste Virtuos auf der Violine[18], spielte gewöhnlich ein Concert; die Frau vom Hause sang. Eines Abends geschah es, daß Mozart nicht gleich anfangs im Concert erschien und man auf ihn schon lange wartete, weil er ein neues Lied für die Frau vom Hause mitzubringen versprochen hatte. Man schickte mehrere Bediente um ihn zu suchen; endlich fand ihn einer im Gasthause und bat ihn alsogleich zu kommen, weil Alles schon seiner harrte und man sich auf das neue Lied freuete. Nun erinnerte sich Mozart daß er das Lied noch nicht componirt hätte; er bat sogleich den Bedienten ihm ein Stück Notenpapier zu bringen — nachdem dies geschehen war fing Mozart im Gastzimmer an das Lied zu componiren, und als er fertig war, ging er damit in das Concert, wo schon Alles in der gespanntesten Erwartung harrte. Dort wurde er nach einigen zarten Vorwürfen über sein langes Ausbleiben auf das Freudigste em-

---

kannte Musikfreund und Schätzer der Tonkünstler" nahm auch die Dilettantenconcerte im Augarten (S. 200 f.) unter seine Protection (A. M. Z. III S. 46); er hinterließ eine bedeutende und kostbare Sammlung von Musikalien, bestehend aus „Symphonien, Concerten, Arien, Chören, Kirchenstücken und ganzen Opern, welche mit Mühe von ihm gesammelt oder von Meistern für ihn ausgesucht und zum Theil in seinem alleinigen Besitz waren", wie es in der Versteigerungsanzeige heißt (Wiener Zeitg. 1796, N. 29 S. 1007).

18) Dafür erklärt ihn auch Dittersdorf Selbstbiogr. S. 233 f. J. M. Jarnovich (Giarnovichi) geb. 1745 (in Palermo nach Fétis, in Ragusa nach Gyrowetz), Schüler von Lolli, brachte den größten Theil seines Lebens auf Reisen zu und starb 1804 in Petersburg.

pfangen; und als er sich endlich zum Clavier setzte, sang die Frau vom Hause das neue Lied mit einer zwar zitternden Stimme, allein es wurde dennoch enthusiastisch aufgenommen und beklatscht."

Von der Laune, welche Mozart als Knabe hatte nur vor Kennern spielen zu wollen (I S. 30. 38), war er als vernünftiger Mann natürlich zurückgekommen. Es machte ihm Vergnügen zu spielen, wo man Vergnügen fand ihn zu hören und er war von der Schwäche sich bitten zu lassen in dem Grade frei, daß manche vornehme Herren in Wien ihm einen Vorwurf daraus machten daß er Jedermann etwas vorspiele. Eins verlangte er freilich, das in den musikalischen Gesellschaften damals ebenso schwer erreichbar gewesen zu sein scheint als heutzutage: Stille und Aufmerksamkeit der Zuhörer. „Nichts brachte ihn so sehr auf" sagt Niemtschek (S. 57) „als Unruhe, Getöse oder Geschwätz bei der Musik. Da gerieth der sonst so sanfte, muntere Mann in den größten Unwillen und äußerte ihn sehr lebhaft. Es ist bekannt, daß er einst mitten im Spiel vom Klavier aufstand und die unaufmerksamen Zuhörer verließ." Auch half er sich wohl in diesem wie in anderen Fällen durch satirische Laune, wovon Rochlitz ein komisches Beispiel erzählt (A. M. Z. I S. 49 ff.). Ein Kunstliebhaber — Ort und Namen verschweigt Rochlitz discret — bat eine Gesellschaft von Honoratioren, die Mozart zu besuchen und da zu spielen versprochen hatte. Er hielt Wort und überließ sich, da er unter Kennern und gebildeten Liebhabern zu sein glaubte, ganz dem Fluge seiner Phantasie; die Zuhörer, welche sich dabei langweilten, begannen eine immer lebhafter werdende Conversation. Als Mozart das bemerkte ließ er zwar sein Thema nicht fahren, bearbeitete es vielmehr mit steigender Heftigkeit, fing aber zu gleicher Zeit an sein Publicum unbarmherzig zu verhöhnen.

Glücklicherweise war ihm durch einen Zufall die italiänische Sprache in den Mund gekommen, welche seine Zuhörer nicht verstanden; indessen merkten sie doch um was es sich handle und verstummten beschämt. Mozart mußte, als Alles still geworden war, selbst über sein Herauspoltern bei sich lachen, er lenkte mit seinem Spielen ein und nahm die Melodie des damals beliebten Liedes Ich klage dir auf, variirte sie einigemal in einer Weise, die ihm für seine Leute passend schien und entzückte sie nun auch wirklich. Als er fortging, nahm er den Herrn des Hauses, der in der peinlichsten Verlegenheit gewesen war, mit zu sich, lud noch einige alte Musiker ein, bewirthete sie und phantasirte vor ihnen bis tief in die Nacht. Denn wenn er wirkliche Kenner und Musiker vor sich hatte, war er unermüdlich im Spielen. Nachdem er in Leipzig sein Concert gegeben hatte, in welchem er abwechselnd dirigirt und gespielt hatte, sagte er zu dem alten, vortrefflichen Violinspieler Berger: „Nun bin ich erst warm geworden. Kommen Sie mit zu mir, ich will Ihnen noch was spielen, wie sichs für Kunstverständige gehört.“ Und nach kurzer Mahlzeit strömte er seine Ideen und Gefühle auf dem Instrumente aus bis gegen Mitternacht. Dann plötzlich, nach seiner Weise, aufspringend rief er: „Na, wars so recht? Nun, Papa, haben Sie den Mozart nach seiner Art gehört, das Uebrige können Andere auch“ [19].

Die Familie, in welcher es Mozart in Wien so recht wohl geworden zu sein scheint, war die des berühmten Botanikers Freih. v. Jacquin [20], von der auch Car. Pichler, welche

19) Rochlitz A. M. Z. XIV S. 106. Für Freunde der Tonkunst III S. 222 f.

20) Nic. Jos. v. Jacquin, geb. 1727 in Leyden, widmete sich der Medicin und insbesondere der Botanik und wurde durch Gerh. van Swieten 1752 nach Wien gezogen. Im Jahr 1755 trat er im Auftrage des

von Jugend auf in derselben heimisch war, uns eine anziehende Beschreibung macht. „Sie war“ schreibt sie 1844 (Denkw. I S. 179 ff.) „schon vor 60—70 Jahren ein hellleuchtendes Augenmerk für die wissenschaftliche Welt in und außer Wien und auch ihrer angenehmen geselligen Verhältnisse wegen von Vielen gesucht. Wenn die Gelehrten oder gelehrt sein wollenden den berühmten Vater und den ihm nachstrebenden Sohn, den erst vor wenig Jahren verstorbenen Freih. Joseph v. Jacquin[21], aufsuchten, so sammelte sich die jüngere Welt um den jüngern Sohn Gottfried, den ein lebhaft gebildeter Geist, ein ausgezeichnetes Talent für Musik mit einer angenehmen Stimme verbunden, zum Mittelpunkt des heitern Kreises machte, und um seine Schwester Franziska, die noch jetzt lebende Frau v. Lagusius. Franziska spielte vortrefflich Klavier, sie war eine der besten Schülerinnen Mozarts, der für sie das Trio mit der Clarinette geschrieben hat, und sang noch überdies sehr hübsch. Da wurden nun an den Mittwoch-Abenden, die seit ich denken kann in diesem Hause der Geselligkeit gewidmet

Kaisers Franz I eine Reise nach Westindien an um die naturhistorischen Sammlungen Wiens zu bereichern; nachdem er 1759 zurückgekehrt war, wurde ihm die Aufsicht über die botanischen Gärten in Schönbrunn und Wien und eine Professur übertragen; in diesem Wirkungskreis und durch zahlreiche Schriften erwarb er außerordentlichen Ruhm. Er starb 1817.

21) Jos. Frz. v. Jacquin, geb. 1766, ließ schon im zwölften Jahre eine naturwissenschaftliche Abhandlung drucken; Car. Pichler erzählt, welche ehrfurchtsvolle Scheu ihr das eingeflößt habe. Am 24. April 1787 schrieb er in Mozarts Stammbuch

Tibi qui possis
Blandus auritas fidibus canoris
Ducere quercus
in amicitiae tesseram Jos. Franc. a Jacquin.

Im folgenden Jahr trat er eine wissenschaftliche Reise an und wurde später der Nachfolger seines Vaters.

waren, auch selbst im Winter, wann die Familie Jacquin im botanischen Garten wohnte [22], in den Zimmern des Vaters gelehrte Gespräche geführt, und wir jungen Leute plauderten, scherzten, machten Musik, spielten kleine Spiele und unterhielten uns vortrefflich." Wie wohl und glücklich sich Mozart in dieser Familie fühlte spricht er in einem Briefe an Gottfried v. Jacquin aus, den er diesem im Sonnenschein seines Glücks über die glänzende Aufnahme, welche er in Prag fand, geschrieben hat (14. Febr. 1787) [23]. Dort heißt es: „Heute endlich war ich so glücklich einen Augenblick zu finden, um mich um das Wohlsein Ihrer lieben Eltern und des ganzen Jacquinschen Hauses erkundigen zu können. Ich hoffe und wünsche von Herzen daß Sie sich alle so wohl befinden mögen als wir beide uns befinden. Ich muß Ihnen aufrichtig gestehen daß (obwohl ich hier alle möglichen Höflichkeiten und Ehren genieße und Prag in der That ein sehr schöner und angenehmer Ort ist) ich mich doch recht sehr wieder nach Wien sehne, und glauben Sie mir, der Hauptgegenstand davon ist gewiß Ihr Haus. Wenn ich bedenke daß ich nach meiner Zurückkunft nur eine kurze Zeit noch das Vergnügen genießen kann in Ihrer werthen Gesellschaft zu sein und dann auf so lange — und vielleicht auf immer dieses Vergnügen werde entbehren müssen, dann fühle ich erst ganz die Freundschaft und Achtung, welche ich gegen Ihr ganzes Haus hege. — Nun adieu! Ich bitte Ihren würdigen Eltern meinen Respect zu melden und Ihren Herrn Bruder für

22) Der botanische Garten wurde von Maria Theresia in der Vorstadt Landstraße angelegt (Nicolai Reise III S. 34 f.); als Mozart dort in der Nähe wohnte, scheint begreiflicherweise sein Verkehr mit dem Jacquinschen Hause besonders lebhaft gewesen zu sein.

23) Dieser Brief, auf den wir noch zurückkommen, ist gedruckt Wien. Zeitschr. 1842 N. 79 S. 627 f.

mich tausendmal zu embrassiren. Ihrer Frl. Schwester küsse ich tausendmal die Hände [s. o. S. 192 f.]. Nun aber wäre es doch Zeit zu schließen? nicht wahr? schon längst werden Sie sich das denken[24]. — Schreiben Sie mir bald — aber bald, und sollten Sie vielleicht zu träge dazu sein, so lassen Sie den Salmann kommen und dictiren Sie ihm den Brief; doch es geht nie so vom Herzen, wenn man nicht selbst schreibt. Nun — ich will sehen, ob Sie so mein Freund sind, wie ich ganz der Ihrige bin und ewig sein werde"[25]. Auch bei seinem zweiten Aufenthalt in Prag meldet er ihm sogleich die gute Aufnahme des Don Giovanni (4. Nov. 1787)[26] und fügt hinzu: „Ich wollte meinen guten Freunden (besonders Bridi[27] und Ihnen) wünschen, daß Sie nur einen einzigen Abend hier wären um Antheil an meinem Ver-

24) Den zweiten gleich zu erwähnenden Brief schließt Mozart in seiner neckischen Weise: „Mein Urgroßvater pflegte seiner Frau, meiner Urgroßmutter, diese ihrer Tochter, meiner Großmutter, diese wieder ihrer Tochter, meiner Mutter, diese abermal ihrer Tochter, meiner leiblichen Schwester zu sagen, daß es eine sehr große Kunst sei wohl und schön zu reden, aber vielleicht eine nicht minder große zur rechten Zeit aufzuhören; ich will also dem Rath meiner Schwester, Dank unserer Mutter, Großmutter und Urgroßmutter, folgen und nicht nur meiner moralischen Ausschweifung, sondern meinem ganzen Briefe ein Ende machen."

25) Ihm zeigte er auch, wie wir schon sahen, gleich den Tod des Vaters an.

26) Dieser Brief, dessen Original sich auf der k. k. Hofbibliothek in Wien befindet, ist ebenfalls Wien. Zeitschr. 1842 N. 79 S. 625 f. gedruckt.

27) Bridi war der junge Kaufmann, welcher bei der Aufführung des Idomeneo mitsang (II S. 561); er war Kellys Reisegefährte, als dieser Haydn in Esterhaz besuchte (Remin. I p. 221). Später errichtete er in seinem Garten in Roveredo Mozart ein Monument mit der Aufschrift: Herrscher der Seele durch melodische Denkkraft (A. M. Z. XXVI S. 92).

gnügen zu nehmen"[28]. Die herzliche Zuneigung Mozarts zu dem lebhaft empfindenden Gottfried von Jacquin[29], dessen warnender Mentor zu sein er, wie wir sahen (S. 174 f.) sich rühmte, wurde durch das musikalische Talent desselben noch befestigt.

Das Denkmal, welches Mozart ihm gesetzt hat, ist die dem thematischen Verzeichniß zufolge am 23. März 1787 für ihn componirte Arie Mentre ti lascio o figlia[30]. Vergleicht man dieselbe mit den für Fischer componirten Arien, so erkennt man auch hier, wie sehr Mozart es verstand stets etwas den gegebenen Verhältnissen gemäßes zu schaffen. Weder der Umfang oder die Geläufigkeit der Stimme noch die gewaltige Kraft der Leidenschaft, welche jenen Arien ein so eigenthümliches Gepräge geben, sind hier vorausgesetzt; eine Baßstimme von mäßigem Umfang, namentlich ohne bedeutende Tiefe, eine geringe Volubilität der Stimme ist erforderlich um die hier gestellte Aufgabe zu lösen, aber allerdings musikalische Bildung und Empfindung. Die gewählte Situation läßt den Ausdruck einer heftigen, glühenden Leidenschaft nicht zu und mäßigt die Empfindung, ohne ihr etwas von ihrer Tiefe und Herzlichkeit zu nehmen: es ist der Schmerz des Vaters, welcher im verhängnißvollen Augen-

28) Als er zu seinem „überraschenden Vergnügen" dort einen zweiten Brief von Jacquin erhielt, antwortet er im PS.: „Daß sich Ihre lieben Eltern, Ihre Frls. Schwestern und Hr. Bruder meiner sollten gar nicht erinnert haben? — das ist mir unglaublich! Ich schiebe es ganz auf Ihre Vergeßlichkeit, mein Freund, und schmeichle mir mich nicht zu betrügen."

29) Charakteristisch sind die Worte, welche dieser (11. April 1787) in Mozarts Stammbuch schrieb: „Wahres Genie ohne Herz ist Unding — denn nicht hoher Verstand allein, nicht Imagination, nicht beide zusammen machen Genie — Liebe! Liebe! Liebe! ist die Seele des Genies."

30) Die Arie ist gedruckt als Concertarie N. 9; der Text ist entlehnt aus Paisiellos Oper La disfatta di Dario.

blick von der Tochter Abschied nimmt, den wir vernehmen, nicht der des Jünglings, der sich von der Geliebten losreißt. So sind auch hier die äußeren Bedingungen zu den natürlichen Voraussetzungen des Kunstwerks geworden, das durch Schönheit der Form und edlen Ausdruck einen hohen Rang unter diesen Arien einnimmt[31].

Auch sonst war Mozart für seinen Freund und dessen Familienkreis thätig, z. B. durch Lieder, die er zum größten Theil auf bestimmte Veranlassung für Bekannte schrieb. Von einem solchen ist in einem Briefe die Rede[32], ein anderes trägt die Ueberschrift: „den 26. Mai 1787, in Hrn. Gottfried von Jacquins Zimmer, Landstraße"[33]. Auch sind zunächst für diesen Kreis, wie es scheint, mehrere kleine reizende Canzonetten für zwei Sopran- und eine Baßstimme auf italiänische Texte geschrieben, welche bei aller Einfachheit doch in harmonischen Wendungen, in der Stimmführung den Meister verrathen und von der lieblichsten Anmuth sind[34]. Daß diese Compositionen zunächst für den Jac-

31) Bezeichnend für Mozarts Art zu arbeiten ist es daß er an der Stelle, wo in der übrigens auch in dieser Hinsicht nicht schwierigen Arie eine sehr kühne und frappante Harmoniefolge eintritt, sich den Baß beim Niederschreiben gleich beziffert hat



als wolle er sich dieses Ganges der Harmonie versichern.

32) „Wenn es erst Noth hat Sie durch das Lied en question meiner Freundschaft zu versichern, so haben Sie weiter keine Ursache daran zu zweifeln: hier ist es. Ich hoffe aber daß Sie auch ohne diesem Liede meiner wahren Freundschaft überzeugt sind" (Prag 9. Nov. 1787).

33) André Verz. 99. Oeuvres V, 10 „Erzeugt von heißer Phantasie."

34) Von diesen Terzetts ist meines Wissens nur eins gedruckt Mi lagnerò tacendo (Oeuvres V, 19 mit hinzugefügter Klavierbegleitung).

quinschen Kreis bestimmt waren schließe ich daraus, daß mehrere derselben, namentlich das zuerst genannte, in Wien unter Gottfried von Jacquins Namen gingen, wie dies auch mit mehreren einstimmigen Liedern der Fall war; diese sind in Mozarts eigener Handschrift erhalten und an ihrer Authenticität daher kein Zweifel. Auf dergleichen kleine Gelegenheitscompositionen legte er keinen Werth, sie gingen von Hand zu Hand, und da Jacquin auch selbst componirte, so konnte was von jenem Hause aus in Umlauf gesetzt wurde leicht auf seinen Namen kommen; daß er sich Mozarts Eigenthum habe anmaßen wollen, daran ist nicht zu denken. Wie zum Ersatz dafür gilt noch heute eine Arie, welche Jacquin componirt hat, für Mozarts Werk[35].

Ein zweites Ecco quel fiero istante existirt in Mozarts Skizze vollständig auf der k. k. Hofbibliothek in Wien, wo das dritte Se lontan ben mio tu sei ebenfalls im Entwurf, der aber nicht ganz vollendet ist, sich befindet. In Mozarts thematischem Verzeichniß ist unter dem 16. Juli 1788 das vierte Più non si trovano notirt; und noch zwei andere Due pupille amabile und Luci care, luci belle sind mir aus Al. Fuchs Verzeichniß, leider ohne näheren Nachweis, bekannt. Ursprünglich waren sie ohne Begleitung geschrieben, später hat Mozart wenigstens zu einigen derselben ein Accompagnement von 3 Bassethörnern hinzugesetzt, das wohl durch zufällige Verhältnisse veranlaßt war.

35) Es ist die Baßarie Io ti lascio, o cara, addio, welche zuerst in Partitur — sie ist nur vom Saitenquartett begleitet — als Beilage I zur A. M. Z. I gedruckt ist. Dort ist freilich dabei bemerkt, sie sei aus Mozarts Originalhandschrift gedruckt und von ihm in wenig Minuten geschrieben, als er Abschied von einer Freundin nahm; — man hat die Abschiedsscene später nach Prag, nach Mainz verlegt und Liebesnovellen dazu erfunden. Allein die Wittwe Mozarts protestirte in einem Briefe an Härtel (25. Mai 1799) sogleich gegen die Echtheit, indem sie unterstützt durch das Zeugniß des Abbé Stadler bestimmt versicherte, die Arie sei von Gottfr. v. Jacquin bei der Abreise der Gräfin Hatzfeld (S. 211) componirt und Mozart habe die Begleitung ausgesetzt. Die Arie enthält wohl Mozartsche Wendungen, aber keinen charakteristischen Zug seines Geistes.

Mehrstimmige Gesänge der Art waren damals eine beliebte Unterhaltung in musikalischen Gesellschaften, nicht allein wie die eben erwähnten anmuthig heiteren, sondern auch komischen, ja derb komischen Charakters. Daß Mozart auch hierfür der Mann war wird Niemand bezweifeln, und sein komisches Bandl-Terzett ist nicht blos im Wiener Freundeskreis[36] sondern weit und breit bekannt und beliebt geworden. Mozart hatte seiner Frau ein neues Band geschenkt, das diese als sie mit van Swieten eine Spazierfahrt machen sollten anlegen wollte, aber nicht finden konnte. Sie rief ihrem Manne zu: Liebes Mandl, wo ists Bandl? der darauf suchen half, auch van Swieten suchte mit und fand das Band. Aber nun wollte er es nicht hergeben, hielt es hoch in die Höhe, und da er ein großer Mann war, so bemühete sich das kleine Mozartsche Ehepaar vergebens dasselbe zu erhaschen, Bitten, Schelten und Lachen wurde immer lebhafter, bis zuletzt auch der Hund bellend van Swieten zwischen die Beine fuhr. Da lieferte er das Band aus und meinte, diese Scene sei wohl passend für ein komisches Terzett. Mozart ließ sich das gesagt sein, machte sich einen Text im Wiener Dialect — für die komische Wirkung ist dieser wesentlich —, der im Allgemeinen an die Situation erinnerte und schickte das Terzett, das mit Laune gesungen nie seine Wirkung verfehlen wird, an van Swieten[37]. Einen vierstim-

36) Mozart schreibt an Gottfr. v. Jacquin (Prag 14. Febr. 1787): „es giebt sich ja von selbst, daß wir ein kleines Quatuor in caritatis camera (und das schöne Bandl hammera) unter uns werden gemacht haben." Auch in den Briefen an die Frau finden sich Anspielungen auf diese geselligen Lieder.

37) In Wien wurde mir von glaubwürdigen Leuten berichtet, daß die Wittwe Mozart die Veranlassung zu diesem Terzett in dieser Weise erzählt habe; in dem kurzen Vorbericht zum gedruckten Terzett (Oeuvres V, 8)

migen Pendant dazu Caro mio Druck und Schluck besaß die Wittwe Mozarts; nach einer Andeutung zu schließen war es ein dreistimmiger Canon, zu welchem eine komische Baßstimme hinzutrat[38]. Ein Quintett dieser Art Oh come lieto in seno ist erst vor Kurzem bekannt gemacht[39]. Ein vierstimmiger Canon wird von 2 Sopran- und 2 Tenorstimmen vorgetragen; nachdem das Thema die Runde gemacht hat, tritt ein Basso parlante dazu und schließt das Ganze mit einem komischen Effect; die Situation ist die oft wiederholte eines Ständchens über das ein Anderer zukommt. Die artige Composition ist leicht und bequem hingeschrieben und zwar, im Gegensatz zum Bandlterzett, ganz im italiänischen Geschmack.

Vorzugsweise beliebt waren für diese gesellige Unterhaltung die Canons. Man kann sich alle Tage überzeugen,

---

ist das Detail, welches nicht für das Publicum zu gehören schien, fortgeblieben.

38) Sie schreibt an Härtel (25. Mai 1799), da von diesem Quartett nur die Singstimmen niedergeschrieben seien, habe sie Beethoven gebeten die Begleitung dazu zu setzen; bei genauerer Betrachtung fand sich daß keine erforderlich sei. In einem handschriftlichen Verzeichniß Mozartscher Canons fand ich den Anfang notirt



39) Im Jahr 1856 erschien in Wien bei Artaria Canto a 5 voci di Mozart, mit einer Vorbemerkung, daß Mozart diesen Scherz bei seiner Anwesenheit in Warschau componirt und seinem Freunde Dibowski daselbst das Manuscript überlassen habe, der im Jahr 1820 eine Abschrift Mozarts Sohn schenkte, welche in den Besitz der Frau Baroni-Cavalcabo gelangte und dem Druck zu Grunde liegt. Da von einer Reise Mozarts nach Warschau nicht das Geringste bekannt ist, so fürchte ich ein Mißverständniß; wahrscheinlich wird Dibowski mit Mozart in Wien oder sonstwo zusammengetroffen sein und von ihm diese Composition erhalten haben.

daß Kinder und musikalisch wenig gebildete Personen an dieser strengsten Form musikalischer Kunstwerke ein besonderes Vergnügen finden, weil es sie unterhält, wenn bei der gewissermaßen eigensinnigen Consequenz, mit der jede einzelne Stimme ihren selbständigen Gang verfolgt, ein so wohl zusammenstimmendes, harmonisch befriedigendes Ganze entsteht. Für den einigermaßen Kundigen kommt das Interesse hinzu, welches die geschickte Handhabung einer durch die allerstrengste Regel bedingten Form gewährt, durch welche ganz vorzugsweise epigrammatische Pointen in der schärfsten Beleuchtung hervortreten; sowie ja auch in der Poesie das Sonett, das Triolett und ähnliche Formen eben durch ihre Gebundenheit das Concetto, welches sie aussprechen, um so schlagender hervorspringen lassen. Dieser selbe Contrast, welcher der strengen Gesetzmäßigkeit der Form gegenüber die geistige Thätigkeit nur unabhängiger und als ein freies Spiel erscheinen läßt, ist auch im Canon wirksam, der schon in dem scharf ausgeprägten Gegensatz der einzelnen Stimmen, auf welchem seine Wirkung beruhet, eine Fülle von Mitteln besitzt um die verschiedenartigsten Pointen zu betonen, die dadurch daß sie in immer wechselnder Stellung, wie in verschiedener Beleuchtung, wiederkehren um so eindringlicher werden. Es kann daher nicht auffallen daß der Canon, wie das Epigramm, für die moralische Sentenz und den witzigen Einfall die gleich angemessene Form ist, sowohl den gewichtigsten Ernst als die ausgelassenste Komik auszudrücken vorzugsweise fähig ist. Freilich bedarf es der sichern Hand eines vollendeten Meisters um diese schwierige Form so zu beherrschen, daß sie nicht allein als ein contrapunktisches Kunststück erscheint das den gelehrten Kenner befriedigt, sondern als ein wohllautendes, wie von selbst entstandenes Gesellschaftslied, dessen eigenthümliche Schwie-

rigkeiten den Eindruck glücklicher Einfälle machen. Daher haben sich die größten Meister gern wie zur Erholung mit Canons beschäftigt[40] und selbst so ernsthafte Männer wie Padre Martini[41] und Michael Haydn[42] haben es nicht verschmäht komische Canons zu schreiben. Auch Mozart hat dieses Genre cultivirt und unter seinem Namen kennt man eine ganze Reihe[43]

---

40) Es ist bekannt daß Jos. Haydn in seinem Schlafzimmer statt der Gemälde sechs und vierzig Canons von seiner Composition unter Glas und Rahmen aufgehängt hatte (Griesinger biogr. Notizen S. 97. Carpani Le Haydine p. 121. vgl. biogr. Skizze von Mich. Haydn S. 29).

41) Seine canoni berneschi waren nach Carpani (Le Haydine p. 113) allgemein verbreitet.

42) Neukomm theilte mir mit daß ein unter Mozarts Namen bekannter Kanon: „Sch . . . nieder armer Sünder" von Mich. Haydn mit Beziehung auf eine bestimmte Person in Salzburg componirt sei; ein anderer komischer Canon von ihm, zu dem die spaßhafte Reimerei des Orgelbauers Egedacher in Salzburg Veranlassung gegeben hatte, ist im Facsimile mitgetheilt in der Cäcilia XVI S. 212. Die nahe Verwandtschaft mit den Mozartschen Texten leuchtet ein; vielleicht liegt darin etwas vom salzburgischen Spaß.

43) Oeuvres XV und XVI sind 2 zweistimmige, 9 dreistimmige, 9 vierstimmige und 1 sechsstimmiger Canon gedruckt; es ist sehr zweifelhaft ob alle echt sind. Aus dem thematischen Verzeichniß ergeben sich als von Mozart componirt

XV, 1 Difficile lectu [Nimm ists gleich warm] dreistimmig.
2 Caro bell' idol dreistimmig.
5 Ave Maria vierst.
6 Lacrimoso son io vierst.
XVI, 1 O du eselhafter [Gähnst du Fauler] vierst.
2 Alleluja vierst.
3 Grechtelseng [Alles Fleisch] vierst.
4 Gemma in Prater [Alles ist eitel] vierst.
6 Bona nox [Gute Nacht] vierst.

Außer diesen sind noch fünf nach Mozarts Autographen abgedruckt, denn die Wittwe schreibt (30. Nov. 1799), sie habe 13 Canons im Original eingeschickt. Von diesen sind mit ziemlicher Sicherheit zu erkennen

ernsthafter [44], lieblicher [45] und in überwiegender Zahl komischer Canons. Zu den letzten machte er sich die Texte meistens selbst; sie sind größtentheils im Wiener Dialect [46], nicht wenige so derb abgefaßt, daß sie kaum zu drucken sind, obgleich sie in mündlicher Tradition sich doch erhalten haben. Ohne Ausnahme zeigen sie, jeder in seiner Art, nicht allein

---

XV, 4 L. m. d. A. r. s. [Nichts labt mich mehr] vierst.
XVI, 5 Lieber Freistädler, lieber Gaulimauli [Wer nicht liebt] vierst.
7 L. m. i. A. [Laßt uns froh sein] sechsst.
9 [Laß immer] zweist. Allein dieser Canon, der ursprünglich keinen Text hatte, war nach André's handschr. Verz. (nachtr. Comp. H) ein Adagio für 2 Bassethörner und Fagott.

Ueber die anderen weiß ich keine Rechenschaft zu geben, indessen scheinen mir die sicher beglaubigten auch bei weitem die schönsten zu sein. Es fehlen aber auch in dieser Sammlung einige echt Mozartsche Canons, so der im thematischen Verzeichniß genannte vierstimmige Nascoso, der außerordentlich schön ist, und die bekannten „Im Grab ists finster" — wie die decente Textversion lautet — und „Hätts nit gedacht daß Fischgraten so stechen thaten" (Zelter Briefw. II S. 128).

44) Hieher gehören besonders XV, 5. XVI, 2.

45) Namentlich sind anzuführen XV, 2. 6, und der eben genannte Nascoso.

46) Als Probe mögen zwei unverfängliche Originaltexte mitgetheilt werden

XVI, 3. „Grechtelseng grechtelseng, wir gehn in Prater. In Prater? itzt laß nach, i laß mi nit stimma. Ei bei Leib. Ei ja wohl. Mi bringst nit außi! Was blauscht der? was blauscht der? itzt halts Maul, i gieb dir a Tatschen!"

XVI, 4. „Gemma in Proda, gemma in d'Hetz, gemma zum Kasperl. Der Kasperl ist krank, der Bär ist verreckt, was thät ma in der Hetz draußt, im Prater giebts Gelsen und Haufen von Dreck."

Daß der Spaß wesentlich mit im Text, in dessen dialogischem Charakter und gemeiner Ausdrucksweise beruhet, wird Jeder fühlen, der die neu untergelegten Worte vergleicht, die zwar durchaus anständig und gewählt sind, aber die eigentliche Wirkung aller dieser komischen Canons vollständig paralysiren.

die vollkommene Meisterschaft Mozarts in der Form, sondern auch seine wunderbare Natur die im Großen und Kleinen nur ganze, in sich abgerundete Kunstwerke hervorzubringen vermochte: in jedem Canon ist Ausdruck einer rein ausgesprochenen Stimmung, Reiz des Wohlklangs und Beides so durchaus entsprechend dem Wesen dieser Form, als könnte es eben nur mit diesen Mitteln ausgedrückt werden. Wenn wir im thematischen Verzeichniß an einem Tage (2. Sept. 1788) acht vierstimmige und zwei dreistimmige Canons verzeichnet finden, so ist es freilich an sich möglich daß ihn einmal eine Art von Canonsfieber überfallen habe, ungleich wahrscheinlicher aber ist es daß er an jenem Tage auf irgend eine Veranlassung zusammenschrieb, was er von dergleichen Sachen grade im Kopf und zur Hand hatte. Denn das meiste der Art entstand gewiß auf eine zufällige Anregung, wie dies von zwei dort auch verzeichneten Canons bekannt ist. Der in München verstorbene Tenorist Joh. Nepomuk Peierl kam im Jahr 1785 von Salzburg, wo er mit seiner Frau mehrere Jahre auf dem Theater gesungen hatte, auf kurze Zeit nach Wien und wurde dort mit Mozart bekannt. Er hatte eine eigenthümliche Aussprache, mit welcher man ihn gern hänselte und Mozart schrieb deshalb einen dreistimmigen Canon auf einen Text, der dadurch eine besonders komische Wirkung machte[47]. Kaum war derselbe gesungen als die Sänger das Blatt umwendeten, und ihn mit einem vierstimmigen Canon auf den Text: „O du eselhafter Peierl! o du peirlischer Esel! du bist so faul als wie ein Gaul, der weder Kopf noch Haren hat, mit dir ist gar nichts anzufangen, ich seh dich noch am Galgen hangen;

47) XV, 1 Difficile lectu mihi Mars et jonicu (das letzte Wort ist so gebraucht, daß beim Singen cujoni herauskommt).

du dummer Gaul! du bist so faul! du dummer Peierl bist so faul als wie ein Gaul; o lieber Freund — — verzeihe mir! Nepomuk! Peierl! verzeihe mir!" der auf der Rückseite stand, überraschten[48]. Fein und artig ist an dem Spaß allerdings nichts als der vortreffliche Canon von drastischer Wirkung. Dieser aber fand soviel Beifall daß er noch bei anderen Gelegenheiten, verstärkt durch einige Kraftsprüche, auf andere Personen angewendet wurde[49], und ist auch später viel gesungen worden. Daß Mozart die Gabe der Improvisation selbst in solchen Formen in staunenswerther Weise besaß, bewährt auch eine von Rochlitz mitgetheilte Begebenheit (A. M. Z. III S. 450 ff.). Mozart speiste den Abend ehe er von Leipzig nach Berlin reiste, von wo er nach einigen Tagen zurückzukommen dachte, beim Cantor Doles, in dessen Haus er viel und gern verkehrt hatte, und war sehr heiter. Die Wirthe, welche der Abschied traurig machte, baten ihn um eine Zeile von seiner Hand zum Andenken; er machte sich lustig über ihr „Pimpeln" und wollte lieber schlafen als schreiben. Endlich ließ er sich doch ein Stückchen Notenpapier geben, riß es in zwei Hälften, setzte sich und

48) Das Blatt, auf welches Mozart die beiden Canons rasch hingeschrieben hat, ist aus der Sammlung des Dr. Gaßner in Gießen facsimilirt in der Cäcilia I S. 179 ff., wo auch über die Veranlassung das Nähere berichtet ist. Die Zeit ergiebt sich aus den Nachrichten, welche Lipowsky (Baiersches Musik-Lexikon S. 239 f.) über Peierl mittheilt; die Angabe daß der Canon 1781 in München componirt sei (Holmes p. 183) ist wohl nur daraus gefolgert daß Peierl ein Münchner Sänger genannt wird.

49) Im thematischen Verzeichniß heißt er: „O du eselhafter Martin", und so ist er allgemein bekannt. Bei Prof. Dehn in Berlin sah ich diesen Canon von Mozarts Hand geschrieben, der anstatt Martin, martinisch überall Jacob, jacobisch darüber geschrieben hatte; und in solcher Art mag Mancher damit geneckt sein.

schrieb — nicht länger als höchstens 5 bis 6 Minuten. Dann gab er dem Vater die eine, dem Sohn die andere Hälfte. Auf dem einen Blättchen stand ein dreistimmiger Canon in langen Noten, ohne Worte, als man ihn sang, klang er herrlich, sehr wehmüthig. Auf dem zweiten Blättchen war ebenfalls ein dreistimmiger Canon ohne Worte, aber in Achteln, sehr drollig. Als man nun bemerkte, daß beide zusammengesungen werden könnten, schrieb Mozart erst den Text, unter den einen: „Lebet wohl, wir sehen uns wieder!" unter den anderen: „Heult noch gar wie alte Weiber." So wurden sie nochmals gesungen; „es ist nicht zu sagen", schließt Rochlitz „welch eine lächerliche, und doch tief, fast ergrimmt einschneidende — also vielleicht erhaben komische Wirkung dies auf uns alle machte; und irre ich nicht, auch auf ihn selbst, denn mit etwas wilder Miene rief er plötzlich: Adieu Kinder! und war fort!" Leider ist dieser Doppelcanon nicht erhalten!

Mancherlei komische Compositionen ähnlicher Art werden Mozart ohne Grund oder erweislich falsch zugeschrieben[50]; ein ergötzliches Erzeugniß seiner Laune, offenbar für eine bestimmte Veranlassung componirt ist der von ihm selbst sogenannte musikalische Spaß, ein nach Art der ehemaligen Divertimenti (I S. 580 ff.) für Saitenquartett und zwei Hörner in vier Sätzen geschriebenes Stück[51]. Hier sind

50) Ich führe hier nur die dreistimmige sogenannte komische oder Schulmeister-Messe an, welche unter Mozarts, auch unter Haydns Namen geht; sie ist nach Carpanis Versicherung (Le Haydine p. 112 f.) von Aumann, einem Augustinermönch in St. Florian und gelehrten Musiker. Eben derselbe erzählt daß es früher in Wien Sitte war am St. Cäcilientage dergleichen komische Musik in den musikalischen Gesellschaften aufzuführen.

51) Der musikalische Spaß ist nach dem thematischen Verzeichniß

ebensowohl die ungeschickten Componisten als die ungeschickten Spieler verspottet; die letzten handgreiflich wie wenn die Hörner im Menuett, grade wo sie Solo eintreten, in lauter falschen Tönen sich ergehen, oder wenn die erste Violine zum Schluß der langen Cadenz, in der eine Reihe kleiner banaler Kunststückchen zusammenhangslos an einander gereiht sind, sich in die Höhe versteigt und beharrlich um einen halben Ton zu hoch greift, am übermüthigsten zum Schluß, wo in die F-dur Fanfare der Hörner jedes der Saiteninstrumente aus einer anderen Tonart derb hineinstreicht. Mit den halben Tönen nehmen die Leute es gar nicht genau, bequeme Terzen werden fortgeführt, auch wo sie nicht mehr passen; aber mitunter wenn eine Stimme scheinbar zu früh kommt, oder man einige Takte lang nur Begleitung hört, daß die Hauptstimme sich zu verpausiren scheint, oder wenn man im entscheidenden Moment einen Ton hört, der infam falsch klingt, lehrt die Fortsetzung daß kein Fehler passirt sondern der Zuhörer getäuscht ist, wobei man nicht selten zweifelhaft ist, ob nicht der vorgebliche Componist persiflirt werden soll. Dies geschieht unverholen in der ganzen Anlage und Behandlung der Sätze, die nach dem üblichen Muster zugeschnitten sind, Wendungen und Figuren wie sie damals üblich waren, auch mitunter eine frappante Modulation zeigen, aber eine völlige Unfähigkeit einen eigentlichen Gedanken zu fassen und durchzuführen; mit wenigen Takten ist es immer aus und meistens dreht sich alles um die herge-

---

am 11. Juni 1787 componirt; in Partitur gedruckt ist er bei Heckel in Mannheim (Mozarts Sextetten) und unter dem Titel Bauern-Sinfonie bei Schlesinger in Berlin 1856. Das Original (André Verz. 156) zeigt daß Mozart die letzten Sätze, wahrscheinlich von der Zeit gedrängt, nicht erst in Partitur sondern gleich in Stimmen schrieb: ein neuer Beweis, wie klar ausgearbeitet er das im Kopfe hatte, was er niederschrieb.

brachte Formel der Schlußcadenz. Spaßhaft ist besonders im Finale der Versuch einer thematischen Verarbeitung, der ganz so klingt als habe der Componist dergleichen gehört und versuche nun, offenbar mit großer Genugthuung, es mit einigen Redensarten nachzumachen, und die unendlich in die Länge gezogene, angeblich humoristisch spannende Rückführung des Thema. Am merkwürdigsten ist offenbar dabei die Kunst dieses ziemlich lang ausgeführte Stück in einem solchen Helldunkel zu halten, daß das prätendirte Ungeschick nicht langweilig wird, sondern der Zuhörer wirklich so in der Schwebe erhalten bleibt daß er sich immer wieder überrascht fühlt. Zum Theil beruht diese Wirkung auf dem treffenden Blick für das was in solcher Unbehülflichkeit wirklich komisch ist — denn nirgends ist die Ironie gefährlicher als in der Musik, weil der Eindruck des Uebelklingenden schwer zu beherrschen ist —, zum Theil in der sicheren Meisterschaft, welche man immer durchfühlt und die den Zuhörer stets wieder festhält; allein es war eine eigene humoristische Laune erforderlich um auch hier ein leicht fließendes Ganze hervorzubringen, das durch die einzelnen Späße nicht gestört und zerrissen sondern nur gewürzt wird [52].

---

52) Ueber einen musikalischen Spaß verwandter Art berichtete die Breslauer Zeitung (1855 N. 170 S. 1090 f.), Mozart habe einst auf einem Dorf unweit Wien im Wirthshaus fröhlich getanzt, trotz der elenden Musik, die ihm den Ausruf entlockte: „Das ist ja ein Geklimper als ob Mäuse auf den Saiten tanzten!“ Die vier Musikanten, welche ihn erkannten, haben ihn begrüßt und dann nicht eher losgelassen, als bis er ihnen versprochen ein ganz leichtes Quartett für sie zu schreiben und sie auf den anderen Tag zu sich bestellt habe. Da habe er ihnen denn ein rasch hingeworfenes Quartett gegeben „für Leute, die Noten kennen und ohne die Finger zu bewegen, mit dem Bogen nur auf und ab die leeren Saiten zu streichen haben.“ Die Anekdote ist nicht beglaubigt; das Quartett, welches ohne Mozarts Namen unter dem Titel Neugebornes

Zu den Compositionen, welche durch freundschaftliche und gesellschaftliche Verhältnisse wenigstens größtentheils hervorgerufen wurden, gehörten auch, wie wir schon an einigen Beispielen sahen, die Lieder. Das Lied hatte damals, namentlich in Wien und in dem größeren Theil von Süddeutschland, wo ähnliche musikalische und litterarische Zustände waren, bei weitem noch nicht die Bedeutung, welche es später erlangt hat. Auch in den geselligen Kreisen war die eigentlich kunstmäßige Musik, das Virtuosenthum, also was den Gesang anlangte die italiänische Musik, durchaus vorherrschend; wer sich als Dilettant geltend machen wollte, suchte es zu künstlerischer Ausbildung im Gesange zu bringen. In der Kammermusik, namentlich durch das Klavier, begann der Dilettantismus sich eine eigenthümliche Stellung zu erringen und von da aus seine Ansprüche auch an die Gesangsmusik zu machen, welche vorzugsweise das Lied zu befriedigen geeignet war. In Norddeutschland war die Lage der Dinge eine etwas andere. Die italiänische Oper in Dresden und Berlin stand zu isolirt um einen übermächtigen Einfluß zu gewinnen; der Mangel an kunstgeübten Sängern hatte die Ausbildung der Operette veranlaßt, durch welche das Lied, das weder im häuslichen Kreise noch im Wirthshaus[53] verschollen war, zu höherer Bedeutung und Ausbildung gelangte[54]. Weiße wollte ja, wie wir sahen

musikalisches Gleichheitskind in Prag bei Haas erschienen ist — ich verdanke die Mittheilung desselben Hrn. Musikdir. Mosewius — ist so insipid und unmusikalisch, ohne Wohlklang und Pointe, daß an Mozart dabei gar nicht gedacht werden kann.

53) Das geistliche Lied bleibt für den nächsten Zweck dieser Betrachtung ganz außer dem Spiel.

54) Daß auch früher viele, selbst bedeutende Componisten wie Telemann, Graun, Ph. Em. Bach u. a. Lieder, oder wie sie damals ge-

(S. 97) durch seine Opern die Deutschen zum geselligen Gesange anleiten, und in der That wirkte auch die Operette auf die Ausbildung des Liedes wesentlich ein. Es ist nicht zufällig, daß um dieselbe Zeit die bescheidenen Anfänge unserer lyrischen Poesie ebenfalls in Norddeutschland entstehen, und daß Weiße, Gleim, Hagedorn, Jacobi u. A. als Liederdichter auftreten, denen Hiller als Liedercomponist sich beigesellt, dem auch hier nicht weniger Jünger nachfolgen als auf der dramatischen Bahn[55]. Einen neuen und bedeutenden Impuls erhielt aber auch die musikalische Behandlung des Liedes, seitdem Herder den Sinn für das Volkslied geweckt, und Goethe echte deutsche lyrische Gedichte gegeben hatte. Es waren vornämlich Reichardt[56] und Schulz[57], welche hierdurch angeregt, das deutsche Lied in seiner einfachen, volksthümlichen Weise mit künstlerischem Sinn auszubilden bestrebt waren.

Anregungen dieser Art waren damals in Wien kaum

---

nannt wurden, Oden für den Gebrauch der Hausmusik componirten, ist bekannt; in Marpurgs kritischen Briefen ist die musikalische Ode (Chanson, Strophenlied) sowohl historisch als ästhetisch gewürdigt; allein der bedeutende Einfluß der Operette auf die Umgestaltung des Liedes ist nicht zu verkennen.

55) Klopstock kommt hier wenig in Betracht; seine Oden haben allerdings einzelne Componisten gefunden, wie — um Neefe nicht zu nennen — Gluck und Reichardt, der auch ein persönlicher Verehrer Klopstocks war (A. M. Z. XVI S. 22 ff.) und über die Composition Klopstockscher Oden schrieb (Kunstmagazin I S. 22 ff.); aber von durchgreifendem Einfluß sind sie nicht gewesen.

56) Reichardt machte 1782 (musikal. Kunstmagazin I S. 3 ff.) auf die Volkslieder aufmerksam, zu denen der Liedercomponist als zu seiner wahren Quelle zurückkehren müsse.

57) Die erste Sammlung der Lieder im Volkston von J. A. P. Schulz erschien Berlin 1782. Die schon im Titel ausgesprochene Richtung ist in der Vorrede noch bestimmter charakterisirt.

durchgedrungen. Auch dort hatten seit den siebziger Jahren Hofmann, Steffan, Beecké, Haydn u. a. Lieder componirt, allein sie machten keinen höheren Anspruch als geselliger Unterhaltung zu dienen, die Texte sind meistens unter dem Mittelmäßigen, die Compositionen von einer Einfachheit daß man zu merken glaubt, diese Lieder traueten sich selbst nicht recht in die beste Gesellschaft. Mozart componirte nur gelegentlich Lieder. Er hatte sich zwar, wie seine Frau in einem Brief an Härtel berichtet, ein eigenes Buch gemacht, in welches er Gedichte, die ihn ansprachen und zur Composition anregten, eintrug; allein seine Lecture war nicht ausgebreitet und was damals in Wien verbreitet war konnte ihn nicht sehr anziehen. Daß er sich auch hier sein Urtheil selbständig bewahrte, zeigt eine merkwürdige Aeußerung die er gegen seinen Vater thut (23. Dec. 1782): „Zugleich arbeite ich an einer Sache, die sehr schwer ist, nämlich an einem Bardengesang vom Denis über Gibraltar[58]; das ist aber ein Geheimniß, denn eine ungarische Dame will dem Denis diese Ehre erweisen. Die Ode ist erhaben, schön, Alles was sie wollen, allein zu übertrieben schwülstig für meine feinen Ohren. Aber was wollen Sie? das Mittelding, das Wahre in allen Sachen kennt und schätzt man itzt nimmer. Um Beyfall zu erhalten muß man Sachen schreiben, die so verständlich sind daß es ein Fiacre nachsingen könnte,

58) Die Nachricht daß die Engländer den mit unerhörten Mitteln von der Land= und Seeseite zugleich unternommenen Sturm der Spanier auf das seit 1779 von ihnen belagerte Gibraltar im September 1782 ruhmvoll zurückgeschlagen hatten, erregte in Wien, wo man auf der Seite der Engländer stand, großen Jubel. Auch Mozart schrieb seinem Vater (19. Oct. 1782): „Ja wohl habe ich, und zwar zu meiner großen Freude (denn Sie wissen wohl, daß ich ein Erz=Engländer bin) Englands Siege gehört!“

oder so unverständlich daß es ihnen, eben weil es kein vernünftiger Mensch verstehen kann, gerade eben deswegen gefällt.“ Wie sehr Mozart recht hatte werden einige Zeilen dieser Ode[59] beweisen

O Calpe! dir donnerts am Fuße,
doch blickt dein tausendjähriger Gipfel
ruhig auf Welten umher.
Siehe dort wölkt es sich auf
über die westlichen Wogen her,
wölket sich breiter und ahnender auf. —
Es flattert, o Calpe! Segelgewölk!
Flügel der Hülfe! Wie prächtig
wallet die Fahne Brittaniens,
deiner getreuen Verheißerin!
Calpe! Sie wallt! — Aber die Nacht sinkt,
sie deckt mit ihren schwärzesten,
unholdesten Rabenfittigen
Gebirge, Flächen, Meer und Bucht
und Klippen, wo der bleiche Tod
des Schiffers, Kiele spaltend, sitzt.
Hinan!

Aber wie viele urtheilten damals in Wien über den gefeierten Barden so vorurtheilsfrei wie der junge Componist?[60]

Daß Mozart seine Lieder nur nebenher, auf zufällige Anregung componirte, geht auch daraus hervor, daß er sie in langen Zwischenräumen, dann aber, wenn ein Anstoß kam, gewöhnlich gleich mehrere schrieb[61]. Er selbst hat deren

59) Sie ist gedruckt in Retzers Nachlese zu Sineds Liedern (Wien 1784) S. 84 ff.

60) Ein Skizzenblatt Mozarts, das einen Theil dieser Ode im ersten flüchtigen Entwurf enthält, ist aus dem Archiv des Mozarteums in Salzburg als Facsimile zum zweiten Bande mitgetheilt worden. Ob die Composition je vollendet wurde ist mir unbekannt.

61) So componirte er am 7. Mai gleich drei Lieder von Weiße; auf dem Autograph (André Verz. 94—96) ist daneben notirt „Weiße erster Band p. 18. 14. 29“; — Weißes lyrische Gedichte Leipz. 1772 gehörten

nur wenige selbst veröffentlicht[62], meistens blieben sie wohl in den Händen derer für welche sie geschrieben waren und kamen in Abschriften unter das Publicum, woraus es sich erklärt daß so viele unter seinem Namen gingen, welche ihm nicht angehören, während manche, die von ihm sind, anderen zugeschrieben wurden[63]. Der größte Theil derselben

---

zu Mozarts kleiner Bibliothek. Am fruchtbarsten war das Jahr 1787, in welchem der Verkehr mit Jacquins am lebhaftesten gewesen zu sein scheint; im Mai sind vier, am 24. Juni zwei, am 6. November in Prag wieder zwei, endlich am 11. December noch ein Lied componirt. Dann ist eine Pause bis zum 14. Jan. 1791, wo drei Lieder, welche bestellt waren, niedergeschrieben sind. — Drei Lieder (Oeuvres V, 22. 24. 26), deren Entstehungszeit nicht bekannt ist, sind nach der Handschrift zu urtheilen (André Verz. 92), wenn nicht etwa schon in Salzburg, doch gewiß in der ersten Zeit des Wiener Aufenthalts entstanden.

62) Soviel ich weiß sind nur das Veilchen und das Abschiedslied unter dem Titel: Zwo deutsche Arien zum Singen beim Klavier in Musik gesetzt von Hrn. Kapellmeister Mozart (Wien bei Artaria 1790), vielleicht auch An Chloe und Abendempfindung bei Mozarts Lebzeiten einzeln erschienen. Die drei 1791 componirten Lieder (Oeuvres V, 15. 16. 17) sind nach einer Andeutung Nissens für eine damals herausgegebene Kinderzeitschrift geschrieben, doch habe ich dies nicht feststellen können.

63) Bald nach Mozarts Tode erschienen theils einzeln theils in Sammlungen echte und unechte Mozartsche Lieder; eine angeblich vollständige Sammlung unter dem Titel: Sämmtliche Lieder und Gesänge beim Fortepiano vom Kapellm. W. A. Mozart (Berlin, Rellstab). Allein von den 33 Gesängen, welche sie enthält, sind nur 5 echt (vgl. A. M. Z. I S. 744 ff.). Durchaus zuverlässig, auf die ausführlichen und sorgfältigen Mittheilungen der Wittwe gestützt ist die Sammlung im fünften Heft der Oeuvres (Breitkopf u. Härtel). Hier, wo es sich um die eigentlichen deutschen Lieder handelt, sind auszuscheiden

8. Das Bandlterzett.

19. Terzett. Mi lagnerò; vgl. S. 330.

11. 18. Zwei französische Lieder, vgl. II, S. 105.

20. 21. Zwei italiänische Canzonetten.

14. Arie: Männer suchen stets zu naschen; vgl. S. 288.

sind wirkliche Strophenlieder, wie die Lieder aus Campes Kinderbibliothek (Oeuvres 15. 17), zu denen auch das Lied zum Geburtstage des kleinen Fritz (25) gehört, dem ein höchst unpassender Text untergelegt ist. Diese sind absichtlich sehr einfach und leicht, im Kinderton gehalten, wie denn das reizende: „Komm lieber Mai" sich auch im Munde der

---

13. Cantate: Die ihr des Unermeßlichen.
15. Kriegslied; vgl. S. 288.

Es bleiben also ein und zwanzig eigentliche Lieder zurück, von welchen 28 ursprünglich mit Begleitung der Orgel, 30 der Mandoline geschrieben ist. Von einem zweiten Lied mit Mandolinenbegleitung — die wahrscheinlich durch eine besondere Liebhaberei eines Bekannten veranlaßt wurde — kenne ich nur den Anfang aus André's handschr. Verz. (Abschr. XIV)



Ein Wiegenlied mit Klavierbegleitung „Schlafe mein Prinzchen" ist nachträglich bei Nissen (Nachtrag S. 20) veröffentlicht, zwei andere



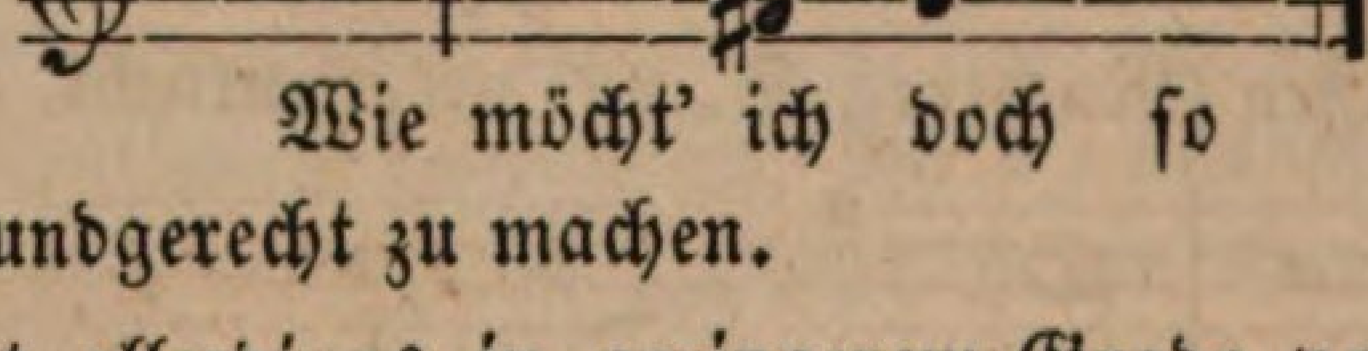
und



befinden sich handschriftlich im Archiv des Mozarteum in Salzburg; sie scheinen mir aus früherer Zeit herzurühren, wie die drei bereits erwähnten.

Kinder erhalten hat[64]. Scherzhaft gemeint ist das kleine Lied von Hagedorn: „Zu meiner Zeit bestand noch Recht und Billigkeit“ (9); Mozart hat selbst darüber geschrieben: „ein bischen aus der Nase“, um den komischen Vortrag bestimmt zu charakterisiren. Was die Mehrzahl dieser Lieder vor den meisten gleichzeitigen weit hervorhebt und zum Theil noch auszeichnet, ist nicht sowohl die schön abgerundete Form, ansprechende Melodie und harmonische Feinheiten — Vorzüge, welche auch hier nicht vermißt werden —; es ist der Ausdruck einer poetischen Stimmung, mag dieselbe heiter belebt oder innerlich erregt sein, welche sie ausprägen[65]. Den Gedichten von Weiße, Jacobi, Overbeck, Hölty, Miller — und wie die mir unbekannten Dichter einiger Texte heißen mögen — gegenüber begreift man jetzt schwer, wie sie den Componisten in eine poetische, productive Stimmung versetzen konnten, und der leidenschaftliche Ausdruck, die starken Accente, welche auf manche Einzelnheiten in der Composition gelegt sind, erscheinen fast wie im Gegensatz zu den Worten der Gedichte[66]. Dabei ist freilich nicht außer Acht zu lassen, daß der Standpunkt litterarischer Bildung, welchen Mozart mit seiner ganzen Umgebung einnahm, auch

64) Eine nicht ganz kindliche Lieblingswendung Mozarts



pflegen sie sich mundgerecht zu machen.

65) Dies gilt allerdings in geringerem Grade von den vorher einer älteren Zeit zugewiesenen Liedern, bei denen man auch die ursprünglichen Textworte nicht übersehen darf.

66) Ich erinnere nur beispielsweise an den Schluß des zweiten Liedes Zufriedenheit: „Und angenehm ist selbst mein Schmerz, wenn ich vor Liebe weine“; oder an die Worte in der betrogenen Welt (3): „Es wird ein prächtig Fest vollzogen, bald hinkt die Reue hinterdrein.“

eine ganz verschiedene Auffassung und Empfänglichkeit für poetische Darstellungsweise bedingt; — wahrscheinlich wird auch eine nicht allzuferne Zukunft eine Anzahl heutiger Liedertexte kaum mit geringerer Verwunderung betrachten. Viel wesentlicher ist es, daß Mozart auch hier seine eigenthümliche Natur offenbarte, welche ihn nicht sowohl das Wort und die Form der poetischen Darstellung, sondern den Kern derselben, das eigentlich belebende poetische Motiv auffassen läßt, welches ihn dann zu einer selbständigen Durchbildung und Darstellung anregt; daher finden wir eine Tiefe und Wahrheit im musikalischen Ausdruck der Empfindung, welche wir in den Gedichten vermissen[67].

In einem Lied von sehr leidenschaftlichem, tief schmerzlichem Ausdruck — dem Abschiedslied von Jacobi (5) — sind zwei Strophen, in welchen die Empfindung in eigenthümlicher Art modificirt ist, neu componirt und erst zum Schluß tritt die erste Melodie wieder ein. Andere sind ganz durchcomponirt. Von diesen ist das Lied An Chloe (7) vielleicht am meisten bekannt und beliebt geworden wegen seiner angenehmen, leichten Melodie; es ist aber am wenigsten bedeutend und am wenigsten liedmäßig, sondern mehr nach Art italiänischer Canzonetten geformt[68]. Sehr viel eigenthümlicher und ebenso

67) Man nehme z. B. gleich das erste Lied von Weiße: Der Zauberer. Sieht man ab von dem schäferhaften Costum, das uns fremd ist, und dem matten, theilweis unbeholfnen Ausdruck und hält sich an die Situation des jungen Mädchens, das zuerst sich des Gefühls der Liebe mit Furcht und Staunen bewußt wird, so wird man diese in Mozarts Composition wieder finden; Weißes Schäferin allerdings nicht.

68) Von den beiden italiänischen Canzonetten, welche ebenfalls in die Sammlung aufgenommen sind, ist die erste Un moto di gioja (20) — deren Original nach der Angabe von Al. Fuchs im Besitz einer Gräfin Wimpfen ist — leicht und gefällig; die zweite Ridente la calma (21)

schön im Ausdruck der Empfindung als in der, bei einem scheinbar nur dem Wechsel der Stimmung folgenden sich gehen lassen, doch fest geschlossenen und abgerundeten Form ist die Abendempfindung (6); leidenschaftlicher und fast dramatisch Unglückliche Liebe (10), wie denn auch eine ganz bestimmte Situation vom Dichter angezeigt ist durch die Ueberschrift: „Als Louise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte.“ Die Krone aller Lieder aber durch herzinnigen Ausdruck des reinsten Gefühls und die reizende Rundung der Form ist wie billig Goethes Veilchen (4)[69]. Hier sieht man, welchen Eindruck wahre Poesie auf ihn machte, und wenn man bei anderen Liedern wahrnimmt, wie ihn die Divination des musikalischen Genies durch das Gedicht hindurch den poetischen Keim entdecken ließ, so liegt hier klar vor, wie mächtig die wirklich dichterische Gestaltung auch durch ihre Form auf ihn wirkte. Es kann jetzt wohl auffallen, daß ein so einfaches lyrisches Gedicht von Mozart als eine Romanze behandelt ist, welche mit dramatischer Lebendigkeit das Detail der kleinen Handlung ausführt, — wobei freilich nicht zu übersehen, daß durch den Meisterzug, mit welchem er zum Schluß die Worte: „Das arme Veilchen! es war ein herzigs Veilchen!“ wiederholt, der echt lyrischen Grundstimmung ihr volles Recht gegeben wird[70].

---

stammt ohne Zweifel aus früherer Zeit und würde recht gut in eine der älteren italiänischen Opern passen.

69) Das Facsimile des Liedes nach dem Original, welches mein Freund Wilh. Speyer in Frankfurt besitzt, ist dem ersten Bande beigegeben.

70) Auch ein Recensent in der musik. Realzeitung 1790 S. 1, der dem Trennungslied und dem Veilchen nachrühmt, daß sie mit Einsicht, Geschmack und feiner Empfindung ausgeführt seien, hebt besonders hervor: „Sehr überraschend und vorzüglich schön ist die Behandlung des

Diese Erscheinung erklärt sich theils aus der überall hervortretenden Richtung auf das Dramatische, welche Mozarts künstlerischer Natur eigenthümlich ist, theils aber und wohl noch mehr aus dem tief anregenden Eindruck, welchen Goethes klare, plastische, in aller Einfachheit in jedem Zuge wahre und anschauliche Darstellung auf ihn machte. Durch irgend einen Zufall muß ihm grade nur dieses Gedicht Goethes in die Hände gefallen sein; hätte er deren mehrere gekannt, er würde sie wohl noch lieber componirt haben als Weißesche. Warum hat er sie nicht gesucht? Nach Liedertexten suchte er wohl überhaupt nicht eifrig, sondern nahm sie, wenn sie ihm vorkamen, und Goethe war in den Kreisen, in welchen er lebte, schwerlich schon durchgedrungen. Wäre ihm dieser Frühling echter deutscher Poesie erschlossen worden, welche Blüthen würde er in ihm hervorgerufen haben!

Mozart hat als Liedercomponist beiweitem nicht die Bedeutung wie auf anderen Gebieten, obwohl seine Künstlernatur sich auch hier in ihren eigenthümlichen Zügen bewährt. Ohne Einfluß ist er aber auch hier nicht geblieben; namentlich hat Beethoven sich in seinen Liedern ihm sehr bestimmt angeschlossen und ist der durch Mozart bezeichneten Richtung bis zuletzt treu geblieben.

9.

Zu den Männern, welche auf Mozart einen in mehr als einer Hinsicht bedeutenden und fördernden Einfluß ausübten, gehörte Gottfried Baron van Swieten[1]. Er war der

Textes am Schluß, da Hr. M. am Ende der dritten Strophe die Worte noch einmal wiederholt: Das arme Veilchen! es war ein herzigs Veilchen!"

1) Er war 1734 in Leyden geboren und starb 1803 in Wien.

Sohn des berühmten und einflußreichen Leibarztes der Kaiserin Maria Theresia, Gerhard van Swieten, und mit diesem im Jahr 1745 von Leyden nach Wien gekommen. Er hatte sich dem Studium der Rechte gewidmet, war aber von Jugend auf leidenschaftlich der Musik ergeben, mit der er sich auch praktisch, aber ohne sonderlichen Erfolg beschäftigte. Im Jahr 1769 wurde in Paris Favarts Rosière de Salency mit Musik von verschiedenen Componisten gegeben; van Swieten hatte mehrere Arien dazu geschrieben, allein man wollte sie nicht loben[2]. Auch hatte er acht Symphonien geschrieben, „so steif wie er selbst", wie Haydn sagte[3]. Joseph II machte ihn zu seinem Gesandten am preußischen Hofe[4], dort lernte ihn auch Nicolai als „eifrigen Liebhaber und Kenner der Musik, ja selbst als Componisten" kennen[5]. Dieser Aufenthalt in Berlin war für die Ausbildung seines musikalischen Geschmacks und die Richtung, welche er später in Wien geltend zu machen suchte von entscheidendem Einfluß.

---

2) Grimm berichtet nach der ersten Aufführung in Fontainebleau (corr. litt. VI p. 263): C'est un pasticcio, Philidor et Monsigny y ont la principale part. Un amateur celèbre, M. le baron de Swieten, fils du premier médecin de l'impératrice-reine en a fait plusieurs airs. Nach der Aufführung in Paris sagt er (a. a. O. p. 314): On prétend que le baron van Swieten, Monsigny et Philidor ont fournit des morceaux; mais à l'exception de ce dernier, qu'ont reconnaît aisément à son faire et à la vigueur de son style, on peut attribuer le reste à qui l'on voudra, cela est également mauvais, suivant les gens qui écoutent.

3) Griesinger Biogr. Not. S. 66 f. Eine ließ Mozart aufführen (S. 201).

4) Dort fand ihn im Jahr 1776 Müller auf seiner theatralischen Reise und rühmte die liberale Unterstützung, welche derselbe ihm zu Theil werden ließ (Abschied S. 116 ff.).

5) Nicolai Reise IV S. 556.

Friedrich der Große ließ 1740 in Berlin das Opernhaus erbauen und führte die italiänische Opera seria, so wie sie zu jener Zeit ausgebildet war, mit allem Glanz der Gesangsvirtuosität und scenischer Ausstattung dort ein[6]. Regelmäßig wurden — nur der siebenjährige Krieg machte eine Unterbrechung — große Opern aufgeführt; der König besuchte sie eifrig und pflegte im Parket unmittelbar hinter dem Kapellmeister zu stehen, so daß er in dessen Partitur nachlesen konnte[7]. Bis an sein Ende hielt er unerschütterlich an dem Geschmack fest, den er sich einmal ausgebildet hatte; nur die Opera seria und in dieser außer einigen der älteren italiänischen Meister nur Hasse und Graun ließ er gelten. Graun[8] mußte die Opern, zu welchen der König das Libretto selbst französisch zu entwerfen pflegte, das dann italiänisch bearbeitet wurde[9], componiren und suchte dies in möglichst kurzer Zeit abzumachen; sie wurden dem König vorher vorgelegt und was diesem nicht gefiel wurde geändert[10]. Er zog Hasse wegen seiner größeren Kraft und feurigen Lebendigkeit vor, sprach mit dem größten Lob von ihm, während Graun — den der König als Sänger sehr hoch schätzte[11] — meistens nur den Tadel über das hörte was diesem mißfiel; nichts desto weniger mußte er Jahr aus Jahr ein Opern componi-

6) Schneider Gesch. der Oper in Berlin S. 14 ff.

7) Burney Reise III S. 67.

8) Carl Heinr. Graun, geb. 1701 in Wahrenbrück, erhielt seit 1713 seine Bildung in Dresden, wurde 1725 als Tenorist und Operncomponist in Braunschweig angestellt, von wo er 1735 in die Dienste Friedrichs trat, 1740 Kapellmeister wurde und 1759 starb.

9) N. Ztschr. f. Mus. IX S. 130.

10) Zelter, Fasch S. 22.

11) Reichardt Kunstmagaz. I S. 158.

ren[12]. Dabei blieb es nun auch. Agricola[13], seit 1760 Grauns Nachfolger, schrieb selbst wenig außer einzelnen Arien, welche in die alten Opern eingelegt wurden und in derselben Weise geschrieben sein mußten. Von anderen Componisten mochte der König nichts wissen; wie unglücklich der Versuch ablief ihn mit Gluck bekannt zu machen sahen wir bereits (II S. 234 f.), und Reichardt empfing er mit dem Rath: „Hüt er sich für die neuen Italiäner, so'n Kerl schreibt ihm wie 'ne Sau"[14]. Dieser konnte sich nach Agricolas Tode im Jahr 1775 zu dessen Stelle nur durch Uebersendung einer Oper empfehlen, „bei deren Bearbeitung ihm Hasse und Graun Muster gewesen"[15]; er durfte in dieser Stellung auch nicht daran denken andere Wege einzuschlagen. Uebrigens bekümmerte sich der König in den letzten zehn Jahren seiner Regierung wenig mehr um die Musik; die italiänische Oper dauerte fort mit den Hasseschen und Graunschen Stücken, aber die Ausführung sank immer mehr[16].

Neben der Oper, welche die alte italiänische Tradition

---

12) Friedrich sagte einmal zu Fasch: „Graun hätte einen tüchtigen Mann neben sich haben müssen, der ihn gespornt hätte; allein wo soll alles Geld herkommen solche Leute zu bezahlen, die es werth sind? Hasse war einer! die andern kennt kein Mensch, und in Italien sind sie froh, wenn sie nur bravissimo! rufen können" (Zelter a. a. O. S. 49). Die Parallele, welche Reichardt (Briefe eines aufmerks. Reisenden I S. 15 ff.) zwischen Hasse und Graun anstellt, spricht wohl die allgemeine Ansicht aus.

13) Joh. Friedr. Agricola, geb. 1720 in Altenburg, studirte seit 1738 in Leipzig und wurde dort ein Schüler Seb. Bachs. Seit 1741 lebte er als Musiker in Berlin, trat 1751 in die königliche Kapelle ein, wurde 1760 Kapellmeister und starb 1774.

14) Reichardt mus. Monatsschr. S. 69 f. A. M. Z. XV S. 610 ff., wo ausführliche und interessante Mittheilungen gegeben sind.

15) A. M. Z. XV S. 605 f.

16) Reichardt mus. Zeitg. I S. 74.

starr festhielt, bildete sich aber in Berlin ebenfalls vom König aus, eine eigenthümliche Instrumentalmusik aus, welche auf der sächsischen Schule beruhte. Bekanntlich hielt der König jeden Abend bei sich Concert, in welchem er selbst die Flöte blies, und zwar nur eigene oder von seinem Lehrer Quanz[17] componirte Solosachen, der deren für Friedrich allmählig über 300 geschrieben hatte[18]. Quanz, gegen den der König von seinen Jünglingsjahren her Zuneigung und Pietät hatte, herrschte nicht allein bei dieser Cabinetsmusik — er war der einzige, der dem König bravo! zurufen durfte[19] — sondern vermöge seiner einflußreichen Stellung überhaupt in musikalischen Dingen und war allgemein gescheut als „Pabst der berlinschen Musik"[20]. Neben Quanz stand Franz Benda[21],

17) Joh. Joach. Quanz geb. 1697, bildete sich seit 1718 in Dresden zum Flötisten aus, trat 1724 eine Kunstreise nach Italien, Frankreich und England an, und wurde nach seiner Rückkehr 1728 Lehrer des damaligen Kronprinzen Friedrich, den er jährlich zweimal besuchen mußte, bis er 1741 ganz in des Königs Dienste trat. Er starb 1773.

18) Burney Reise III S. 116.

19) Burney Reise III S. 111. Zelter, Fasch S. 47.

20) A. M. Z. III S. 172. Als er in den kritischen Briefen (oder vielmehr von Kirnberger s. S. 361) angegriffen wurde, beschwerte er sich beim König und meinte, wer sich so gegen den Lehrer des Königs vergehe, verdiene wohl auf einige Monat nach Spandau gebracht zu werden. Dieser aber erwiederte, diese Strafe würde zu gelinde sein, so lange der selbst kritische Autor eines voluminösen Werkes über die Kunst die Flöte zu spielen annoch schreiben und seinen Gegner niederschreiben könne (Reichardt mus. Wochenbl. S. 70 f.).

21) Franz Benda, geb. 1709 in Benatky in Böhmen, Sohn eines Leinewebers, trat nach einem mehrjährigen Wanderleben 1732 in den Dienst des damaligen Kronprinzen Friedrich. Seine Brüder Johann, Joseph und Georg kamen 1742 in die Kapelle des Königs, später auch seine Söhne Friedrich und Carl. Franz Benda, seit 1772 Concertmeister, war in seinen letzten Jahren gelähmt (Burney Reise III S. 90 ff.), und starb 1786.

ein origineller Künstler und ausgezeichneter Geiger, der eine ihm durchaus eigenthümliche Manier des Spiels ausgebildet hatte, als deren wesentlicher Vorzug der edelste, ausdrucksvollste Gesang gepriesen wird; sein Bruder Joseph, sowie die Söhne beider waren aus seiner Schule hervorgegangen, auch der Concertmeister Graun[22], als Violinspieler und als Instrumentalcomponist geschätzt, reihte sich ihnen an. Durch diese vorzüglichen Künstler wurde das Berliner Orchester herangebildet und geschult, das lange Zeit unerreicht neben dem Dresdner stand, und erst später von dem Mannheimer und Wiener überflügelt wurde.

Den höchsten Rang unter den Berliner Künstlern behauptete aber Philipp Emanuel Bach[23]. Im Jahr 1738 wurde er als Accompagnist zum damaligen Kronprinz berufen, und versah diesen Dienst seit 1756 abwechselnd mit Fasch. Er war ein ebenso gelehrter als geschmackvoller Accompagnist, allein das ewige Einerlei in den Concerten des Königs langweilte ihn, und da er sich als Künstler fühlte, so verdrossen ihn die absprechenden Urtheile des Königs; er ließ es ihn entgelten, indem er nicht nachgab wenn der König im tempo rubato auf die Gefügigkeit des Begleitenden rechnete[24]. Diesem entging das nicht, er faßte eine persönliche

---

22) Joh. Gottlieb Graun, geb. 1698, erhielt ebenfalls seine Bildung in Dresden, machte eine Reise nach Italien und wurde 1728 in den Dienst des Kronprinzen Friedrich gezogen; später wurde er Concertmeister und starb als solcher 1771.

23) Karl Philipp Emanuel Bach, geb. 1714 in Weimar, der zweite Sohn Joh. Sebastians, war von seinem Vater nicht zum Musiker bestimmt und hatte seine juristischen Studien absolvirt, als er 1738 von Friedrich als Cembalist berufen wurde. Im Jahr 1767 ging er nach Hamburg, wo er 1788 starb. Vgl. Rochlitz Für Freunde der Tonkunst IV S. 273 ff.

24) Als Jemand, der den König hatte auf der Flöte blasen hören,

Abneigung gegen Bach und schätzte ihn nicht nach Verdienst[25]. Bach nahm daher 1767, als man ihn an Telemanns Stelle nach Hamburg berief, seinen Abschied und verließ Berlin. Er ist durch seine, auf die von seinem Vater erfundene Fingersetzung begründete, Technik und seine den Stil der Klaviercompositionen reformirenden Sonaten, der Vater des modernen Klavierspiels geworden und hat auch über diese Grenzen hinaus einen bedeutenden Einfluß geübt, wofür das Zeugniß Haydns genügen mag, der Ph. Em. Bach als sein einziges Vorbild anerkannte[26]. Die Verehrung, welche man für ihn als einen großen, schöpferischen, durchaus originellen Geist, mochte sie dem ausübenden Künstler oder dem Componist gelten, namentlich in Berlin und Hamburg hegte, war unbegrenzt und allgemein[27]; Nicolai meint (Reise IV S. 558), was Quintilian vom Cicero sage, dürfe man völlig auf Bach anwenden, daß derjenige in Kenntniß der Musik weiter gekommen sei, dem Bachs Compositionen vorzüglich gefallen.

Die eigentliche Schule des alten Joh. Sebastian Bach in ihrer Strenge und Gelehrsamkeit wurde noch mehr vertreten durch seinen ältesten Sohn Wilhelm Friedemann

---

gegen Bach, welcher accompagnirt hatte, enthusiastisch das Spiel desselben pries und endlich ausrief: „Und wie viel Takt!" antwortete Bach gelassen: „Ja, vielerlei Takt!"

25) Zelter, Fasch S. 14. 47.

26) Griesinger Biogr. Not. S. 15. Rochlitz Für Freunde der Tonkunst IV S. 274. Bach ließ ihm einst sagen, er sei der einzige, der seine Schriften ganz verstanden habe (Dies biogr. Nachr. S. 38).

27) Man vergleiche z. B. die Darstellung Burneys (Reise III S. 209 ff.) mit den Urtheilen Reichardts aus verschiedenen Zeiten (Briefe e. aufmerks. Reisenden I S. 111 ff. II S. 7 ff. Kunstmagaz. I S. 24 ff. Musik. Alman. 1796. A. M. Z. XVI S. 28 ff.).

Bach[28], der seine letzten Lebensjahre ebenfalls in Berlin zubrachte und wegen seiner Leistungen als genialer und gründlicher Künstler ebenso sehr bewundert wurde[29] als er durch seinen hochmüthigen Eigensinn und seine Sonderlingslaunen sich und Anderen das Leben schwer machte[30], ganz im Gegensatz auch darin zu seinem Bruder, der ein heitrer und jovialer Gesellschafter war. Auch Agricola war ein Schüler, und wie alle Schüler des großen Mannes, tiefer Verehrer Seb. Bachs, vor allen aber war es der gleich näher zu erwähnende Kirnberger, der ganz eigentlich Seb. Bachs Evangelium lehrte. Es war daher kein Wunder, daß sich in Berlin neben jener italiänischen Hasse-Graunschen Richtung in der Oper eine aus der Bachschen Schule hervorgehende und zunächst, aber doch keineswegs allein[31], in der Instrumentalmusik aus-

28) Wilh. Friedemann Bach, geb. in Weimar 1710, war eine Zeitlang Organist in Dresden und seit 1747 in Halle; er gab 1767 diese Stelle auf, führte ein wanderndes Leben meist in Noth und Dürftigkeit, und lebte zuletzt in Berlin, wo er 1784 starb.

29) „Von Seiten seines Talents ist er hier hoch verehrt worden" sagt Zelter (Briefw. m. Goethe S. 210). „Seine Orgelextemporationen, besonders in seinen guten Stunden, waren die Bewunderung von Männern wie Marpurg, Kirnberger, Benda, Agrikola, Bertuch, Ring, meistens vorzügliche Orgelspieler, die alle fühlten, wie weit sie von ihm zurückgelassen wurden. So spielte er was ihm eben zu Gedanken kam, und je länger er spielte, je prächtiger, sicherer, ergreifender wirkte es auf uns Jüngere. Auf Flügeln, Fortepianos und Clavieren habe ich ihn noch öfter ebenso bewundern müssen, wiewohl ich ihn niemals eine Note von seinem Vater spielen hören, was jeder wünschte." Von Ph. Emanuel pflegte er mit mitleidiger Miene zu sagen: „Mein Bruder, der Hamburger hat einige artige Sächelchen gemacht"; mit demselben Familienausdruck erklärte sich jener über den Londoner Bruder (Reichardt musik. Zeitg. II S. 159).

30) Forkel musik. Alman. 1784 S. 201 ff. Reichardt musik. Alman. 1796. Zelter Briefw. V S. 209.

31) Man darf nur an Ph. Em. Bachs Gesangscompositionen erin-

geprägte Kunstweise ausbildete und den Berliner musikalischen Geschmack eigenthümlich und auf nachhaltige Weise bestimmte [32].

Was aber dem musikalischen Berlin ferner eine eigenthümliche Stellung gab, war der Eifer mit welchem man dort die Musik von den verschiedensten Seiten her auch in den Kreis der litterarischen Besprechung zog. Theils waren nicht wenige Musiker wissenschaftlich gebildete Männer und auch der Feder wohl mächtig, theils schlossen sich auch gründlich gebildete Dilettanten mit Eifer diesen litterarischen Bestrebungen an. Auf Quanz's Versuch einer Anweisung die Flöte zu spielen (1752) folgte Ph. Em. Bachs Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen (1753. 1761), und Agricolas Anleitung zur Singekunst (1757), denen Marpurgs Kunst das Clavier zu spielen

nern, und wie in Grauns Tod Jesu beide Richtungen sich begegnen liegt klar vor.

32) In einem Bericht aus Berlin vom Jahr 1800 heißt es (A. M. Z. II S. 585): „Berlin ist vielleicht der einzige Ort in Deutschland, in welchem Sie noch immer neben den wärmsten Verehrern der modernen Musik die eifrigsten Verfechter des ältern Geschmacks finden. Joh. Seb. Bach und seine berühmten Söhne kämpfen noch immer mit Mozart, Haydn Clementi um den Vorrang. Friedrich der Große gab durch die Aufführung der in ihrer Art vortrefflichen Hasseschen und Graunschen Opern dem Geschmack eine so bestimmte Richtung, daß ihr Einfluß noch jetzt sehr sichtbar bleibt. Der Aufenthalt vieler älterer berühmter Tonkünstler in Berlin, als C. Ph. Em. Bachs, der beiden Graun, Kirnbergers, Faschs u. a. m. trug nicht wenig dazu bei den herrschenden Geschmack, trotz der damals in Wien und anderen Orten Deutschlands schon blühenden Genies, in seinem gewohnten Gleise zu erhalten." Zelter schreibt (Briefw. m. Goethe V S. 208): „Ich bin seit 50 Jahren gewohnt den Bachschen Genius zu ehren. Friedemann ist hier gestorben, Em. Bach war hier königlicher Kammermusiker, Kirnberger, Agricola Schüler vom alten Bach, Ring, Bertuch, Schmalz u. a. ließen fast nichts anderes hören als des alten Bachs Stücke, ich selbst unterrichte seit 30 Jahren darin und habe Schüler, die alle Bachschen Sachen gut spielen."

(1750), Anleitung zum Clavierspielen (1755. 1765) und Anleitung zur Musik und Singekunst (1763) zur Seite standen: es war keine geringe Anerkennung, daß man Leop. Mozarts Violinschule (1756) in Berlin würdig erachtete in diesen Kreis aufgenommen zu werden (I S. 20)[33].

Mit nicht weniger Eifer wurde die Theorie der Harmonie und des Contrapunkts nach verschiedenen Seiten hin erörtert; Kirnberger und Marpurg werden in der Geschichte der Musik stets mit Ehren genannt werden.

Kirnberger[34], ein Schüler Seb. Bachs, war als Componist wenig bedeutend, aber als ein scharfsinniger und zum Grübeln geneigter Mann suchte er aus den Werken seines verehrten Meisters[35] die Lehren der Composition zu entwickeln und auf ihre Grundsätze zurückzuführen. Seinem ganzen Bildungs- und Lebensgang zufolge fehlte es ihm an der Gabe des schriftlichen Ausdrucks und wo ihm nicht seine Freunde wie Agricola, Sulzer oder sein Schüler Schulz zu Hülfe kamen, gelang es ihm schwer seine Ansichten klar darzustellen[36]. So wie er durch Verstand, Kenntnisse und Studien große Tüchtigkeit zeigte, so war auch die Grundlage sei-

33) Auch das Buch des Advokaten Krause Von der musikalischen Poesie (1752), sowie Marpurgs Anleitung zur Singcomposition (1758) gehören hieher.

34) Joh. Phil. Kirnberger, geb. in Saalfeld 1721, begab sich 1739 nach Leipzig in Seb. Bachs Schule. Im Jahr 1741 ging er nach Polen und verbrachte dort als Cembalist auf den Gütern mehrerer Magnaten 10 Jahre in einem ziemlich wüsten Leben, für das er später auch durch Kränklichkeit büßen mußte. Nachdem er sich 1751 in Dresden im Violinspiel ausgebildet hatte, ging er nach Berlin, trat in die königliche Kapelle, dann in die des Prinzen Heinrich, und wurde nach einigen Jahren Kammermusikus der Prinzessin Amalie, einer eifrigen und gründlichen Liebhaberin der Musik. Als solcher starb er 1783.

35) Einen charakteristischen Zug von dieser Verehrung erzählt Zelter Briefw. V S. 163.

36) A. M. Z. III S. 598 ff. Zelter Briefw. III S. 17.

nes Charakters brav und achtbar[37]; allein er wurde verbittert, weil er weder als ausübender Künstler noch als Componist sich auszeichnete und auch seine theoretischen Kenntnisse die Anerkennung nicht fanden, welche er für sich beanspruchen zu können glaubte. So gebrauchte er seine Einsicht als eine kritische Angriffswaffe, und weil es ihm an feiner Bildung gebrach oft in einer Weise, die ihn nicht allein als grob sondern auch als boshaft und hämisch erscheinen ließ[38]. Quanz hatte behauptet, ein echtes Duett lasse keinen Baß zu und Duetts veröffentlicht, welche dies erweisen sollten; Kirnberger hielt sich nicht allein in Gesellschaften darüber auf, sondern spielte in der Kirche, während Quanz zur Communion ging, dessen Duette mit hinzugefügtem Baß auf der Orgel[39]. Auf dieses Attentat trat Marpurg[40] gegen ihn auf und suchte zunächst an Kirnbergers Fugen nachzuweisen, daß er nicht der Mann sei der so aufzutreten das Recht habe; daraus entwickelte sich eine Fehde, die mit großer Erbitterung über verschiedene Grundsätze der musikalischen Theorie fortgeführt wurde. Marpurg hatte eine gründliche Schul- und

37) Dieses Zeugniß giebt ihm, außer seinem dankbaren Schüler Schulz, Eberhardt A. M. Z. II S. 872 f. Vgl. Zelter, Fasch S. 59 f.

38) Reichardt hat in den Briefen eines aufmerksamen Reisenden I S. 128 ff. das Bild eines theoretischen Kritikers mit starken Farben entworfen, in welchem man Kirnberger erkennen wollte, der ihm deshalb als jungem Kapellmeister viel Noth gemacht habe, wie Spazier mittheilt (A. M. Z. II S. 597), und das dort erwähnte musikalische Pasquill Kirnbergers scheint auf Reichardt gemünzt gewesen zu sein. Aber dieser hat ihm später auf ehrenwerthe Art Gerechtigkeit widerfahren lassen (A. M. Z. III S. 169 ff.)

39) So erzählt Reichardt (A. M. Z. III S. 172), was in den kritischen Briefen angedeutet ist (vgl. kr. Br. I S. 15. 23. 41. 175. 231).

40) Friedr. Wilh. Marpurg, geb. in Seehausen 1718, lebte nach einem wechselnden Aufenthalt seit 1749 in Berlin, wo er Kriegsrath und Director der Lotterie war und 1795 starb.

Universitätsbildung genossen, er war als Privatsecretär bei General Bodenberg in Verkehr mit Voltaire, d'Alembert, Maupertuis getreten, hatte sich 1746 in Paris aufgehalten und sich die französische Bildung jener Zeit zu eigen gemacht; er war ein Genosse Lessings und seiner Freunde, und hatte, ein jovialer, für sinnlichen Lebensgenuß empfänglicher Mensch, mit diesem nicht bloß studirt und disputirt[41]. Er war scharfsinnig und gründlich in seinen Untersuchungen, aber leidenschaftlich, gleich unfähig Widerspruch zu ertragen und seine Heftigkeit zu zügeln[42]; wenn er Kirnberger durch die Darstellung weit überlegen war, so gab er ihm an Grobheit und Bitterkeit nichts nach[43].

Auch von allgemeineren Gesichtspunkten aus wurde die Musik dort litterarisch behandelt. Sulzer wollte in seiner Theorie der schönen Künste auch die Musik besprechen und da er sich hierfür nicht gehörig vorbereitet wußte, suchte er sich bei den Männern vom Fach Raths zu erholen und glaubte zuletzt an Kirnberger seinen Mann gefunden zu haben; in dessen Stelle dann 1773 sein Schüler Schulz trat, der ihm an gelehrten Kenntnissen nicht gleich aber durch gewandte Darstel-

41) A. M. Z. II S. 569. 595.

42) Spazier, der zur Kenntniß von Marpurgs Persönlichkeit interessante Beiträge gegeben hat (A. M. Z. II S. 569 ff. 593 ff.), erzählt z. B., wie er trotz aller französischen Galanterie, die er zu beobachten pflegte, bei Tische „seinem anständigen Dienstmädchen, wenn sie etwas beim Serviren versah, mit einem: Kann der Schweinhund sich nicht in Acht nehmen! vor aller Gesellschaft entgegendonnerte" (S. 595).

43) Er schonte auch Ph. Em. Bach nicht. Dieser hatte eine Fuge drucken lassen; Agricola fragte ihn, wie Zelter erzählt (Briefw. VI S. 321), ob er Marpurgs scharfe Kritik derselben gelesen habe, worauf Bach erwiederte: „Nein! Hätte er mir seine Kritik vorher gesagt, so hätte man sich vielleicht danach richten können; gefallen ihm aber seine eigenen Fugen, so sehe ich nicht ein, wie ihm die meinigen gefallen sollen."

lung weit überlegen war[44]. Bei dem großen Einfluß, welchen Sulzers Werk in Deutschland ausübte, war es allerdings von Bedeutung, welche Ansichten über Musik in demselben ausgesprochen wurden und für viele eine Art von gesetzgeberischer Bedeutung erhielten. Ein anderer, in der kritischen Litteratur einflußreicher Mann, Fr. Nicolai, beschäftigte sich aus Neigung mit der Musik, die er praktisch übte und über welche er sich ein auf eigner Einsicht beruhendes Urtheil zu bilden mit redlichem Ernst bemüht war[45]. Er war mit ausgezeichneten Musikern, namentlich Agricola, Marpurg, Reichardt persönlich befreundet[46], und als er im Jahr 1765 die allgemeine deutsche Bibliothek unternahm, wurde auch die Musik in den Kreis ihrer Besprechungen gezogen, in welcher jener oben bezeichnete berlinsche Standpunkt festgehalten wurde, wie er namentlich in der Opposition gegen Gluck zu erkennen ist[47]. So wie daher Nicolai als ein in musikalischen Angelegenheiten Berlins einflußreicher Mann galt und gesucht wurde[48], so mußte ein litterarisches Organ von solcher Bedeutung nicht wenig dazu mitwirken, der berliner musikalischen Kritik Ansehen und Gewicht zu geben.

---

44) Schulz berichtet selbst hierüber (A. M. Z. II S. 276 ff.), womit Reichardts Erzählung (A. M. Z. III S. 597 ff.) in Einzelnheiten nicht ganz übereinstimmt.

45) Er selbst war sowie seine Kinder musikalisch, spielte Violine und Bratsche, auch in dem zu erwähnenden Liebhaberconcert, und hinterließ eine schöne Sammlung von Musikalien und Schriften über Musik (Göcking Fr. Nicolais Leben S. 95 vgl. 29). Die Bemerkungen welche er in seiner Reise über Musik macht zeugen von Interesse und Einsicht.

46) Er traf mit denselben auch im Montagsclubb zusammen (Göcking a. a. O. S. 74 vgl. 85).

47) Agricolas Recensionen sind schon erwähnt (II S. 235), ebenso äußert sich auch Nicolai (Reise IV S. 527 ff.).

48) Burney Reise III S. 58. 74.

Das praktische Resultat dieser musikalischen Bestrebungen, insofern sie nicht unmittelbar vom König ausgingen, trat hauptsächlich in dem Liebhaberconcert hervor, welches alle Freitag Abend bei Corsica gehalten wurde[49]. Hier waren die bedeutendsten Kräfte versammelt, es wurden Orchesterwerke vorgetragen, einheimische und fremde. Gesangs- und Instrumentalvirtuosen ließen sich hören; dann aber kamen auch große Gesangscompositionen hier zur Aufführung, Grauns und Ph. Eman. Bachs geistliche Musik und, was besonders hervorzuheben ist, Händels Oratorien, namentlich Judas Maccabäus, das Alexanderfest und der Messias[50]. Der Sinn und die Richtung auf das Ernste und Tüchtige, selbst auf das Große, der sich hierin kund gab, sowie das Bestreben auch der Kunst gegenüber Einsicht und verständiges Begreifen zur Geltung zu bringen, verdienen alle Anerkennung, wenn gleich Einseitigkeit und Pedanterie mit der

49) Reichardt Briefe e. aufmerks. Reis. I S. 32 f.: „Es ist ein wöchentliches Concert, welches Hr. Ernst Benda, ein Sohn des verdienstvollen Hrn. Jos. Benda, und Hr. Bachmann, ebenfalls ein königlicher Capellist, zum Vergnügen und zugleich zur Uebung der Musikliebhaber halten; und zu dessen beständiger Verbesserung sich Hr. Nicolai, als ein feiner und geschmackvoller Kenner der Musik sehr viel Mühe giebt." Müller Abschied S. 117: „Nach unserer Rückkunft besuchten wir das sogenannte Liebhaberconcert bey Corsica. Nicolai dirigirte es. Hier machte ich Bekanntschaft mit Ramler." Es bestand neben ähnlichen Instituten bis zum Anfang dieses Jahrhunderts (Cramer Mag. d. Mus. I S. 565 f. A. M. Z. II S. 586).

50) Diese drei führt Nicolai 1781 als ihm wohlbekannte, oft gehörte Händelsche Oratorien an (Reise IV S. 534). Eine enthusiastische Charakteristik des Judas Maccabäus nach einer Aufführung im Liebhaberconcert 1774 gab Reichardt in den Briefen e. aufmerks. Reisenden I S. 82 ff. Der deutsche Text war von Eschenburg, den des Alexanderfestes hat bekanntlich Ramler für die Aufführungen in Berlin bearbeitet. Der Messias wurde 1775 auch schon in Hamburg aufgeführt (Joh. Heinr. Voß Briefe I S. 295 ff.).

Zankſucht, welche ſie zu begleiten pflegt, dabei auch zum Vorſchein kamen. Ebenſo begreiflich iſt es, daß die hohe Meinung, welche die Hauptſtadt Friedrichs des Großen von ihren Einrichtungen und Leiſtungen zu hegen ſich berechtigt hielt, auch in der Muſik geltend gemacht wurde, beſonders Süddeutſchland und namentlich Wien gegenüber. In Marpurgs kritiſchen Briefen (II S. 141 ff.) werden Wagenſeil und Steffan, damals in Wien angeſehene Männer, mit einem gewiſſen Behagen ſehr von oben herab in die Schule genommen. Nicolai ſagt grade heraus (Reiſe IV S. 525 f.), nach Fux's Tode habe Wien zwar verſchiedene gute Componiſten gehabt, aber kein ausgezeichnetes Genie, welches einem Seb. und K. Ph. Em. Bach, Telemann, Graun und Haſſe, Männern, welche im nördlichen Deutſchland der Muſik eine ganz neue Wendung gaben, hätte an die Seite geſtellt werden können — bis Haydn aufgetreten ſei. In Wien ignorirte man dagegen alles norddeutſche und namentlich berliniſche Muſikweſen gründlich [51].

Allerdings konnten auch in Berlin manche junge Regungen in der Muſik nicht ganz ohne Wirkung vorübergehen; die franzöſiſche Operette, welche eine Zeitlang von Schulz diri-

51) Reichardt erzählt (A. M. Z. XV S. 666 f.), daß Kaiſer Joſeph bei ſeiner Unterredung im Jahr 1783 ihm gradeheraus geſagt habe, in der Theorie ſei alles gethan und wer ſeinen Fux im Kopf habe, wiſſe alles was er wiſſen könne und müſſe. Als Reichardt ihn auf Kirnbergers Theorie und Kritik hingewieſen habe, durch welche die tiefe Kunſt in den Meiſterwerken von Bach, Händel, Faſch erſt zu gründlichem Verſtändniß gebracht ſeien, habe es ſich gezeigt, daß dieſe Namen und Dinge dem Kaiſer ganz fremd geblieben ſeien; und als Reichardt erwähnte, daß Kirnberger auch für den praktiſchen und äſthetiſchen Theil der Muſik fruchtbare Ideen angeregt habe, habe Joſeph „mit echt cäſariſchem Ausdruck“ erwiedert: „Ei was! wers fühlt, ſchreibts — und's thuts!“

girt wurde[52], noch mehr die deutsche Oper seit 1771[53] wirkten allmählich und besonders auf den Geschmack des größeren Publicums, das sich für das Gefällige und Leichte immer gern bestimmen läßt, reformirend ein. In diesem Sinne machte sich auch ein Einfluß des Prinzen Heinrich geltend, der wie der König die Musik liebte und eine vortreffliche Kapelle unterhielt. Burney, der sich mit ihm über Musik unterhielt, meinte, es sei leicht zu entdecken daß Se. Kön. Hoheit der alten Musik und den alten Componisten nicht völlig so sehr geneigt seien als der König (Reise III S. 149). Sein Concertmeister Salomon[54] vertrat offen diese Opposition gegen die Quanz-Graunsche und die Kirnbergersche Tendenz und führte namentlich Haydns Symphonien und Quartette mit Eifer und Energie auf[55]. Sein Nachfolger Schulz[56], obgleich ein Schüler Kirnbergers, der auf einer längeren Reise sich in Italien umgehört, auch Haydn persönlich hatte kennen lernen[57], folgte nur seiner eigenen Natur, indem er sich

52) A. M. Z. III S. 601 ff. Nach dem Sinne Friedrichs des Großen war das freilich nicht. Als man in Racines Athalia die Chöre singen lassen wollte, schlug der König das ab mit der eigenhändigen Bemerkung (10. Jan. 1774): La musique française ne vaut rien, il faut faire declamer le choeur alors cela revient au même (Preuß Friedrich der Große III S. 310).

53) L. Schneider Gesch. der Oper in Berlin S. 49 ff.

54) Joh. Pet. Salomon, geb. in Bonn 1745, erwarb sich als Violinspieler Ruf und ging nachdem er vom Prinzen Heinrich entlassen war, nach London, wo er sich um die Concerte der philharmonischen Gesellschaft große Verdienste erwarb, und 1815 starb.

55) Rochlitz Für Freunde der Tonkunst III S. 191 ff.

56) Joh. Abrah. Pet. Schulz, geb. 1747 in Lüneburg, begab sich 1762 nach Berlin in Kirnbergers Schule und trat 1768 eine Reise durch Deutschland, Italien und Frankreich an, von der er 1773 nach Berlin zurückkehrte. Im Jahr 1780 trat er in den Dienst des Prinzen Heinrich, und ging 1787 als Kapellmeister nach Kopenhagen; er starb 1800.

57) A. M. Z. III S. 176.

— zum großen Mißvergnügen seines Lehrers — in seinen Compositionen dieser neuen Richtung zuwandte[58] und nicht bloß Haydns, sondern sogar Glucks Musik aufführte. Mit dieser drang er freilich nicht durch, aber Haydn fand, und nicht allein bei dem jüngeren Theil des Publicums, lebhaften Beifall. Zwar gab es Anhänger der alten Musik, welche jedesmal mit Geräusch fortgingen, wenn Haydnsche Musik aufgeführt wurde, allein Männer wie Marpurg lachten darüber und versagten ihm ihre Anerkennung nicht[59]; auch Nicolai spricht mit aufrichtigem und einsichtigem Lob über ihn[60]. Reichardt[61] mußte freilich als Kapellmeister des Königs

58) A. M. Z. III S. 605. Ein charakteristisches Document ist das Schreiben der Prinzessin Amalie (31. Jan. 1785), welcher Schulz seine Chöre zur Athalia (A. M. Z. III S. 614 ff.) zugesandt hatte, das nach dem Original in der kön. Bibliothek kürzlich herausgegeben ist (Echo 1857 N. 10 S. 74 f.) und so lautet: „Ich stelle Mir vor, Hr. Schulz! daß er sich versehen, und statt seiner Arbeit Mir das musikalische Notengeklàckere seines Kindes geschickt hat, dieweil ich nicht die allergeringste wissenschaftliche Kunst darin bemerket, hingegen von Anfang bis Ende durchgängig fehlerhaft, sowohl in dem Ausdruck, Sinn und Verstand der Sprache, als auch in dem Ritmus. Der modus contrarius ganz hintenangesetzt, keine Harmonie, kein Gesang, die Terze ganz ausgelassen, kein Ton festgesetzt, man muß rathen, aus welchem es gehen soll, keine kanonische Nachahmungen, nicht den allergeringsten Contrapunkt, lauter Quinten und Oktaven, und das soll Musik heißen. Gott wolle diejenigen, welche eine solche heftige Einbildungskraft von sich selbst besitzen die Augen öffnen, den Verstand erläutern und erkennen lehren, daß sie nur Stümper und Fuscher sind. Ich habe sagen hören, daß das Werk den Meister rühmen müßte, aber anitzt ist alles verkehrt und verworren, die Meister sind die einzigen, die sich loben, wenn auch ihre Werke stinken. Hiermit genug. Amelie.“

59) A. M. Z. II S. 575 f.

60) Nicolai Reise IV S. 526. 534.

61) Joh. Fr. Reichardt, geb. in Königsberg 1752, genoß eine musikalische und litterarische Jugenderziehung, die er ausführlich geschildert

in dessen Sinne schreiben[62], allein mit der ihm eigenen Beweglichkeit und Lebendigkeit wußte er durch das von ihm eingerichtete Concert spirituel[63], durch Compositionen und Schriften[64] nach vielen Seiten hin anregend auf das Publicum zu wirken[65].

In musikalische Zustände so eigenthümlicher und von den in Wien ihm bekannten so verschiedener Art trat van Swieten in Berlin ein. Sie mußten ihn um so mehr interessiren, als er seiner ganzen Anlage nach für das Verstandesmäßige, was nach Regeln einzusehen und zu beurtheilen ist, mehr befähigt war als zu eigner Production[66]. Er war daher für die strenge berlinsche Schule leicht zu gewinnen und faßte hier eine entschiedene Vorliebe, nicht allein für den gebundenen Stil, sondern ganz besonders für Händelsche und Bachsche Musik, welche er mit nach Wien brachte und namentlich

---

hat (musikal. Zeitung I S. 215 ff.), studirte 1771 und 1772 in Leipzig und reiste dann mehrere Jahre. Nach Agricolas Tode wurde er 1775 Kapellmeister in Berlin, ging 1783 auf kurze Zeit nach Italien, 1785 nach London und Paris, von wo er durch den Tod Friedrichs des Großen nach Berlin zurückberufen wurde. Die weiteren Schicksale seines vielbewegten Lebens gehören nicht hieher; er starb 1814.

62) Er hat über seine Stellung zu Friedrich interessante Mittheilungen gegeben A. M. Z. XV S. 601 ff. 633 ff.

63) Cramer Mag. d. Mus. I S. 565 ff.

64) In jener Zeit gab er das musikalische Magazin heraus (1—4. 1782) und war Mitarbeiter an Nicolais allgemeiner deutscher Bibliothek.

65) Der Einfluß, welchen der Kronprinz, nachherige König Friedrich Wilhelm II, auf den Berliner musikalischen Geschmack äußerte, gehört wesentlich einer späteren Zeit an, als die hier in Betracht kommt.

66) „Die Regeln, nach welchen Werke des Geschmacks zu beurtheilen sind" sagt Griesinger (biogr. Not. S. 69 f.), „waren ihm nicht fremd; aber bei seinen eigenen Productionen verfiel er in alle Mängel und Fehler, die er an andern streng getadelt haben würde. Das Beste an seinen Gedichten war nicht das was er aussprach, sondern was er sich dabei dachte."

durch seine persönliche Stellung zu Haydn, Mozart und Beethoven in seltner Weise fruchtbar machte. Bei Ph. Em. Bach bestellte er sechs große Symphonien fürs Orchester mit dem ausdrücklichen Wunsch, daß er sich ohne alle Rücksichten auf die Schwierigkeiten der Ausführung allein seinem Genius überlassen möge. Reichardt, der im Jahr 1774 in Hamburg diese eben vollendeten Symphonien aufführte, rühmt sie außerordentlich und meinte, „es sei kaum eine Composition von höherem, keckerem, humoristischerem Charakter einer genialen Seele entströmt" (A. M. Z. XVI S. 28 f.). Auch Haydn konnte van Swieten in Berlin damals vielleicht besser als in Wien kennen lernen, und daß er diesen und Mozart und später den jugendlichen Beethoven neben Händel und Bach erkannte und liebte, ist ein Zeugniß, daß er ein echtes Gefühl für das Große und Schöne besaß[67].

Als er nach Wien zurückkehrte — dies wird etwa 1778 geschehen sein —, nahm er dort eine sehr bedeutende Stellung ein. Zunächst wurde ihm die Stelle eines Präfecten der Hofbibliothek zu Theil, welche früher sein Vater bekleidet hatte, dann wurde er Präses der Studien- und der Büchercensur-Commission, und erhielt den Auftrag den Studienplan auszuarbeiten, welcher 1783 in der ganzen Monarchie ein-

67) „Ich bin überhaupt was Musik betrifft" schreibt van Swieten (Dec. 1798) „in jene Zeiten zurückgetreten, wo man es noch für nöthig hielt die Kunst ehe man sie ausübte ordentlich und gründlich zu lernen. Da finde ich Nahrung für Geist und Herz, und da hole ich Stärkung, wenn irgend ein frischer Beweis von dem Verfall der Kunst mich niedergeschlagen hat. Meine Tröster sind vor allen Händel und die Bache, und mit ihnen auch die wenigen Meister unserer Tage, welche die Bahn jener Muster des Wahren und Großen mit festem Fuß wandeln und das Ziel entweder zu erreichen versprechen oder es schon erreicht haben. Dahin wäre ohne Zweifel der uns zu früh entrissene Mozart gelanget; Joseph Haydn aber stehet wirklich am Ziel" (A. M. Z. I S. 252 f.).

geführt wurde. Kenntnisse, Einsicht und Eifer für die Wissenschaften, welches für einen solchen Posten die ersten Erfordernisse waren, sprach ihm Niemand ab[68], allein man vermißte an ihm die Entschlossenheit, Thätigkeit und Kühnheit um durchzusetzen was er sich vorgesetzt hatte[69]. Indessen konnte es nicht fehlen daß eine so einflußreiche und bedeutende Stellung, sein Rang und Reichthum, der Ruhm des väterlichen Namens und der Glanz der Gesandtschaft am Hofe Friedrichs des Großen ihm in Wien in den vornehmen Kreisen großes Ansehen gaben, welches er zum Frommen der Musik eifrig verwandt hat, selbst für so untergeordnete Zwecke um bei musikalischen Aufführungen Stille und Aufmerksamkeit zu erhalten. Denn wenn etwa einmal ein flüsterndes Gespräch entstand, so erhob sich Se. Excellenz, die in den ersten Reihen zu sitzen pflegte, mit feierlichem Anstand in ihrer ganzen Länge, wendete sich dem Schuldigen zu, maß ihn lange mit ernstem Blick und setzte sich langsam wieder nieder. Das wirkte jedesmal[70].

Mit pecuniären Unterstützungen — um dies gleich abzuthun — war van Swieten nicht freigebig. Er verwendete mit Eifer seinen Einfluß in den vornehmen Kreisen und verstand es auf diesem Wege erhebliche Mittel für würdige Kunstzwecke zusammenzubringen, namentlich durch Gründung eines Vereins für Aufführung geistlicher Musik, von dem

68) Nicolai Reise III S. 358. 363.

69) G. Forster sämmtl. Schr. VII S. 273. Man wollte wissen daß das vielbesprochene Project der Wiener Akademie nicht zu Stande gekommen sei, weil van Swieten sich nicht getrauet habe die Männer zu nennen welche berufen werden müßten und deshalb gesagt habe, es sei noch nicht Zeit an eine Akademie zu denken, da man noch keine Schulen habe.

70) So erzählt mir Neukomm. G. Forster fiel die steife Haltung und vornehme Haltung van Swietens auf (sämmtl. Schr. VII S. 270).

nachher noch die Rede sein wird. Für solche Zwecke steuerte er dann auch selbst an seinem Antheil bei, und dieses sein Verdienst soll ihm nicht geschmälert werden[71]; allein die echte Liberalität, welche aus innerem Antriebe und zu eigener Befriedigung hilft und fördert kannte er nicht. Vielmehr bewies sich der reiche und kinderlose Mann nicht selten knauserig; das hat Haydn erfahren[72] und die Lobeserhebungen, mit welchen van Swietens Verdienste um Mozarts nachgelassene Familie gepriesen worden sind[73], kamen ihm nicht zu: er hat nichts irgend Nennenswerthes für sie gethan. Auch war er im Verkehr mit Künstlern, so sehr er sie selbst und ihre Leistungen zu schätzen wußte, nicht immer gleichmäßig; zu Zeiten kehrte er auch gegen sie den vornehmen Herrn heraus und machte seine Kennerschaft ihnen gegenüber selbst

71) Dies biogr. Nachr. S. 158 f.

72) Charakteristisch ist ein von Dies (biogr. Nachr. S. 210) mitgetheilter Zug. Haydn hatte für van Swieten auf dessen Bitte die Partitur eines seiner Oratorien abschreiben lassen, wofür der Preis 62 fl. betrug. Statt dessen gab van Swieten dem Kopisten, angeblich aus Zerstreutheit, nur 6 fl. Der arme Mensch wagte nicht zu remonstriren; Haydn ersetzte ihm als er es erfuhr den Verlust ohne van Swieten etwas zu sagen: er kannte seinen Mann. Dabei leugnete er nicht, daß van Swieten ihn früher mitunter mit ein Paar Ducaten unterstützt und ihm einen bequemen Wagen zur Reise nach England geschenkt habe (Griesinger biogr. Not. S. 66).

73) Niemtschek S. 31: „Dieser vortreffliche, über alles Lob erhabene Mann blieb stets ein wahrer Freund Mozarts und ist nun Vater seiner hinterlassenen Waisen.“ In der musikalischen Correspondenz (1792 S. 4) heißt es: „Siebenfaches Heil dem großen Menschenfreund, dem edlen van Swieten, der gleich nach dem Tode seines Freundes Mozart sich erklärte, aus Achtung gegen seine Verdienste sich desselben hinterlassener beider Kinder, die aus Mangel des väterlichen Vermögens höchst kümmerlich und elend unterbracht und erzogen werden können, anzunehmen, Vatersstelle bei ihnen zu vertreten und für das künftige Glück derselben zu sorgen.“ Ich weiß aus zuverlässiger Quelle, daß von allem dem nichts geschehen ist.

in ungebührlichen Zumuthungen eigensinnig und hartnäckig geltend. Auch das hat Haydn erfahren müssen[74], und schwerlich wird Mozart solchen Unannehmlichkeiten ganz entgangen sein.

Aber diese persönlichen Schwächen treten zurück gegen das Verdienst, welches sich van Swieten erworben hat, indem er in Wien das Interesse für ernste und strenge Musik mit Eifer vertrat. Der Einfluß, welchen er dadurch auf Mozart ausübte, ist unverkennbar. Zu Anfang des Jahres 1782 finden wir Mozart bereits in lebhaftem Verkehr mit van Swieten, bei dem alle Sonntag Morgens Musik gemacht wurde, aber nur Musik im strengen Stil. Er hatte, wie Mozart seiner Schwester schreibt (20. April 1782), „in der That am Werth einen sehr großen, an der Zahl aber einen sehr kleinen Schatz von guter Musik"; um denselben zu vermehren ließ Mozart sich von seinem Vater nicht allein seine eignen Kirchencompositionen, sondern auch erlesene Werke von Mich. Haydn und Eberlin, die er zum Theil selbst früher abgeschrieben hatte, schicken, welche mit Beifall in diesem kleinen Zirkel aufgeführt wurden[75]. Für Zuhörer waren diese Aufführungen freilich nicht berechnet; denn van Swieten sang, wie Mozart seinem Vater berichtet (12. März 1783), den Discant, Mozart, der zugleich Klavier spielte, Alt, Starzer[76] den Tenor, der junge Teyber[77], der erst aus

74) Dies biogr. Nachr. S. 180 f.

75) Sie sind bereits I S. 433 f. angeführt worden. „Die Fuge In te domine speravi hat allen Beyfall erhalten", meldet Mozart (12. März 1783) „wie auch das Ave Maria und Tenebrae. Ich bitte Sie, erfreuen Sie unsere sonntägliche musikalische Uebung bald mit etwas. — Das Lauda Sion möchte gar zu gern hören lassen."

76) Vgl. S. 10 f. Er musicirte mit dem berühmten Lautenisten Kohaut oft bei van Swieten (Griesinger biogr. Not. S. 66).

77) Ich kann nicht sagen, ob Anton Teyber (geb. 1754), welchen

Italien zurückgekommen war, den Baß. Aber man lernte doch treffliche Werke bedeutender Meister kennen, die in Wien zu hören sonst gar keine Gelegenheit war. „Wir wissen ja", schreibt Mozart (12. April 1783) mit Beziehung auf diese musikalischen Zusammenkünfte bei van Swieten, „daß sich die Veränderung des Gusto leider sogar bis auf die Kirchenmusik erstreckt hat, welches aber nicht seyn sollte; woher es denn auch kömmt, daß man die wahre Kirchenmusik — unter dem Dach und fast von Würmern zerfressen findet" [78].

Nicht allein Gesangmusik dieser Art wurde bei van Swieten aufgeführt, sondern auch Klaviermusik derselben Richtung. „Apropos" schreibt Mozart dem Vater (10. April 1782) „ich wollte Sie gebeten haben, daß Sie mir möchten die sechs Fugen vom Händel und die Toccaten und Fugen vom Eberlin schicken [79]. Ich gehe alle Sonntag um 12 Uhr zum Ba-

---

Mozart im Jahr 1789 in Dresden antraf (Beil. XIX, 3), oder Franz Teyber (geb. 1756) gemeint ist. Beide waren geborne Wiener, wahrscheinlich Brüder der beiden Sängerinnen dieses Namens (I S. 87. III S. 38), und starben in Wien, Anton als k. Kammercompositor 1822, Franz als Kapellmeister und Hoforganist 1810.

78) Damit stimmt Nicolais Urtheil überein, der im Jahr 1781 weder die Ausführung der Kirchenmusik in Wien vorzüglich fand, noch die Musik selbst. „In Absicht auf Composition" sagt er (Reise IV S. 544 f.) „hatte die katholische Kirchenmusik bis vor einigen Jahren noch immer viel von einem eigenthümlichen Charakter. Aber nunmehr drängt sich allenthalben die Opernmusik auch in die Kirche, und was noch schlimmer ist die fade neumodische italiänische Opernmusik. Dies fand ich auch in Wien nur allzusehr. Ich wußte wirklich bei manchem Credo oder Benedictus zuweilen nicht, ob ich auch etwa Musik aus einer italiänischen Opera buffa hörte. Das beste war immer noch, wenn die Musik in dem Tone des Angenehmen und Lieblichen blieb, so daß sie nicht zu sehr heruntersank; das war denn wenigstens erträglich. Selten hörte ich etwas Herzrührendes oder Erhabenes; was prächtig sein sollte, war meist nur rauschend."

79) In Mainz bei Zulehner sind Neuf Toccates et Fugues pour le

ron van Swieten, und da wird nichts gespielt als von Händel und Bach. Ich mache mir eben eine Collection von den Bachischen Fugen, sowohl Sebastian, als Emanuel und Friedemann Bach, dann auch die Händlischen und da gehen mir nur diese ab. Und da möchte ich den Baron die Eberlinschen auch hören lassen." Ueber die letzteren aber schrieb er bald nachher der Schwester (20. April 1782): „Wenn der Papa die Werke vom Eberlin noch nicht hat abschreiben lassen, so ist es mir sehr lieb. Ich habe sie unter der Hand bekommen und — dann ich konnte mich nicht mehr erinnern — leider gesehen, daß sie gar zu geringe sind, und wahrhaftig nicht einen Platz zwischen Händel und Bach verdienen. Allen Respect für seinen vierstimmigen Satz, aber seine Klavierfugen sind lauter in die Länge gezogene versetti."

Wir haben schon gesehen, wie der Eifer mit welchem Mozart sich dem Studium dieser Meister hingab, durch das Interesse, das auch seine Constanze für diese Gattung von Musik faßte, noch angefacht wurde (S. 164). Es konnte nicht fehlen, daß er dadurch angeregt wurde sich in ähnlicher Weise zu versuchen, und als er seiner Schwester eine dreistimmige Fuge mit dazu gehörigem Präludium schickte, schrieb er ihr (20. April 1782), daß er mit der Zeit und mit guter Gelegenheit noch fünf Fugen machen und sie van Swieten überreichen wolle, sie möge sie deshalb keinen Menschen sehen lassen, sondern sie auswendig lernen und so spielen: „eine Fuge spielt man nicht so leicht nach." Diesen Vorsatz hat er zwar soviel bekannt ist, nicht ausgeführt, es existiren aber noch verschiedene Werke, welche bezeugen, daß er damals in dieser Richtung mit Eifer thätig

---

Pfte ou l'Orgue par G. E. Eberlin erschienen, welche das Urtheil Mozarts vollständig rechtfertigen.

war. Die dreistimmige Fuge in C-dur mit voraufgeschicktem Präludium, welche (Oeuvres VIII, 1) veröffentlicht ist[80], kann eine Vorstellung von dem geben, was Mozart beabsichtigte. Derselben Zeit und Richtung gehört die große Fuge für zwei Klaviere in C-moll an[81], welche am 29. De-

80) Man könnte vermuthen, daß diese Fuge die in jenem Brief erwähnte sei, um so mehr als sie aus derselben Tonart geht und ebenso mit Andante maestoso überschrieben ist, aber ich habe sonst keinen bestimmten Grund dafür. Dann müßte man annehmen, daß Mozart ein anderes Präludium zu der Fuge später componirt habe, oder daß dieses erst bei der Herausgabe dazu gesetzt sei. — Von einer anderen Klavierfuge findet sich unter den Skizzen im Salzburger Mozarteum nur das Thema mit dem ersten Eintritt



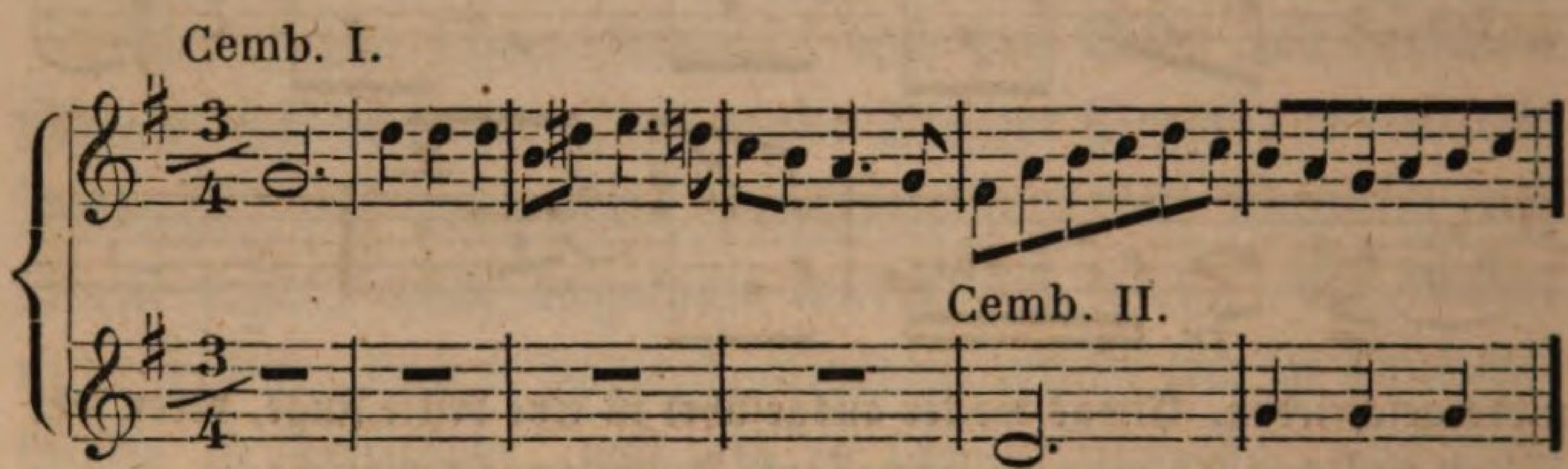
niedergeschrieben. Etwas weiter ausgeführt ist eine dritte Fuge, deren sehr eigenthümliches Thema eine interessante Ausführung verspricht



und umsomehr bedauern läßt daß sie in den ersten Anfängen stehen geblieben ist. Aber auch diese Entwürfe zeugen für das Interesse, mit welchem Mozart diese Studien ergriff.

81) Von einer zweiten vierstimmigen Fuge für zwei Klaviere in G-dur, die einen ganz verschiedenen Charakter verräth,

cember 1783 componirt[82] und von Mozart später (im Juni 1788) für das Saitenquartett arrangirt und mit einer Einleitung versehen wurde[83]. Die größere Bequemlichkeit und Deutlichkeit, welche beim Vortrag vierstimmiger Sätze in gebundener Schreibart auf diese Weise zu erreichen ist, war ohne Zweifel die Veranlassung daß Mozart auch fünf Fugen aus Bachs wohltemperirtem Clavier für Saiteninstrumente arrangirte[84]. Die Handschrift zeigt daß dies Arrangement im Jahr 1782 oder 1783 gemacht sei, wo der Verkehr mit van Swieten am lebhaftesten war, und daß dieser dasselbe veranlaßt habe ist um so wahrscheinlicher, da auch das Arrangement der C-moll Fuge in die Zeit fällt, wo die Aufführung und Instrumentation der Händelschen Ora-



ist der Anfang unter den Skizzen im Salzburger Mozarteum enthalten, der nach der ersten Durchführung abbricht.

82) Dies Datum trägt das Autograph, welches aus André's Besitz an Spohr übergegangen ist. Die Fuge ist in ihrer ursprünglichen Gestalt gedruckt (Oeuvres VIII, 6 S. 62).

83) Im thematischen Verzeichniß ist notirt „ein kurzes Adagio à 2 Violini Viola e Basso zu einer Fuge, welche ich schon lange für 2 Claviere geschrieben habe.“ In dieser Gestalt ist beides in Partitur gedruckt bei Heckel in Mannheim (Mozart Quart. S. 499 ff.).

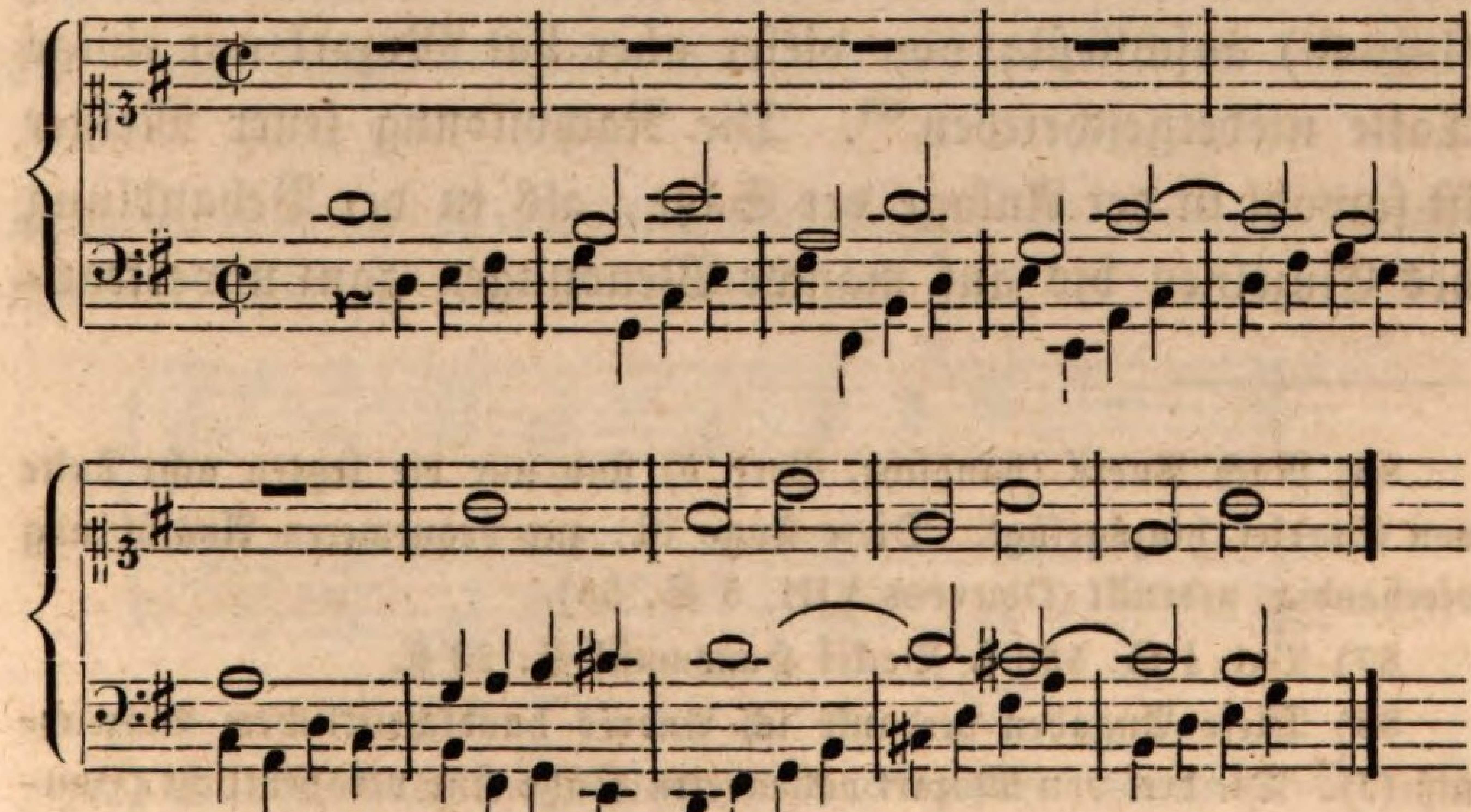
84) André Verz. 188. Es sind die Fugen aus dem ersten Theil der Breitkopf u. Härtelschen Ausgabe N. 2 in C-moll; N. 7 in Es-dur; N. 9 in E-dur; N. 8 aus Dis-dur nach D-dur transponirt; N. 5 in D-dur. Mit Absicht offenbar sind einige für diese Vortragsweise geeignete Fugen ausgewählt worden.

torien Mozart wieder in nähere Berührung mit van Swieten brachte. Für dieselbe Art des Vortrags mögen auch zwei in jener Zeit componirte Fugen bestimmt gewesen sein, welche ihrem Charakter nach weder für Singstimmen noch für das Klavier geschrieben sind [85]. Für dies Instrument war dagegen noch eine von Mozart bis auf wenige Takte vollendete vierstimmige Fuge in G-moll bestimmt, welche mit einem

85) Die eine vierstimmige (André Verz. 189)



ist von Mozart vollendet. André bemerkt über dieselbe (handschr. Verz. V): „Der eigentliche Anfang des ersten Wiederschlages tritt erst beim Alt ein, und der Baß trägt das Thema nur als Einleitung vor, sofern man diese Composition wirklich als Fuge betrachten will.“ Von der zweiten dreistimmigen Fuge (André handschr. Verz. *a*)



hat Mozart nur 37 Takte niedergeschrieben; später ist sie vom Abbé Stadler ergänzt.

Schluß vom Abbé Stadler bekannt gemacht ist[86]. Wie Mozart diese Sachen gespielt wissen wollte, darüber belehrt uns eine Aeußerung welche er bei Uebersendung jener ersten Fuge gegen seine Schwester macht (20. April 1782): „Ich habe mit Fleiß Andante maestoso darauf geschrieben, damit man sie nur nicht geschwind spiele — denn wenn eine Fuge nicht langsam gespielet wird, so kann man das eintretende Subject nicht deutlich und klar ausnehmen, und ist folglich von keiner Wirkung."

Ein interessanter Beleg für die Lust, mit welcher Mozart Händel und Bach nachzuarbeiten suchte, ist auch eine im Jahre 1782 oder 1783 angefangene aber unvollendet gebliebene Klaviersuite. Sie beginnt nach der Regel jener Compositionen[87] mit einer Ouverture (in C-dur), welche aus zwei Sätzen besteht, einer langsamen, imitirten Einleitung und einem fugirten Allegro, welches in der Dominante schließt. Auf dasselbe folgt der hergebrachten Ordnung gemäß eine Allemande (in C-moll), und auf diese die Courante (in Es-dur), an welche sich die Sarabande (in G-moll) anschließt; von dieser aber hat Mozart nur einige Takte niedergeschrieben[88]. Die Nachbildung jener Meister ist sowohl in der Anlage der Sätze, als in der Behandlung des Einzelnen bis auf manche Wendungen ganz unverkenn-

86) Nach André (handschr. Verz. *b*) sind nur die letzten acht Takte von Stadler hinzugefügt. Diese Fuge ist, zur bequemeren Ausführung vierhändig, gedruckt (Oeuvres VIII, 5 S. 58).

87) Vgl. I S. 558 f. Becker Hausmusik S. 29 ff.

88) Diese Angaben verdanke ich Andrés handschriftlichem Verzeichniß (J). Die drei von Mozart vollendeten Sätze sind veröffentlicht (Oeuvres VI, 14), aber ohne Angabe daß sie zusammengehören und was sie bedeuten. Der Ouverture ist der überflüssige Zusatz, dans le style de G. F. Haendel gegeben, die beiden anderen Sätze sind als Andante und

bar[89] und man kann in diesem Sinn sie als Studien betrachten; allein die Mozartsche Eigenthümlichkeit tritt daneben nicht minder bestimmt hervor, und namentlich die sehr schöne Courante ist so ganz davon durchdrungen, daß sie trotz der ihm ungewöhnlichen Form doch als ein ganz specifisch Mozartsch empfundenes und ausgeführtes kleines Musikstück erscheint. Eigenthümlicher noch und freier ist die „kleine Gique für das Clavier", welche Mozart am 17. Mai 1789 „in das Stammbuch des Hrn. Engel kurf. sächs. Hoforganisten in Leipzig" schrieb[90], sicherlich im Andenken an Bach, dessen Motetten er dort zu seiner staunenden Bewunderung hatte kennen lernen, und dessen Meisterschaft auch in dieser kleinen Form er längst verehrte. Die leichte bewegliche Gique war durch Bach sowohl in strenger als freier Ausführung zu einem phantastischen, meist humoristischen Kunstwerk ausgebildet worden, daß sie in der Suite so ziemlich die Stelle behauptet, welche das Scherzo später in der Sonate einnahm. Mozart hat die strengere Form gewählt, und das geistreiche Spiel, in welchem contrapunktische, harmonische, rhythmische Kunst im knappsten Raum frei sich entwickelt und den Zu-

Allegretto statt des charakteristischen Allemande und Courante bezeichnet. Der Anfang der Sarabande lautet



89) Eine Freiheit, welche Mozart sich genommen hat, ist der Wechsel der Tonarten, während früher alle Sätze einer Suite in derselben Tonart waren.

90) Sie ist gedruckt Oeuvres VI, 6.

hörer wie den Spieler neckisch in Athem hält, macht diese kleine Composition zu einem Meisterstück. Sie kann wohl das Bedauern erregen, daß die Suite, welche so manche fruchtbarer Entwickelung fähige Elemente enthält, von Mozart nicht ernstlich aufgenommen und weitergebildet ist, was freilich nur von einem Künstler geschehen konnte, der nicht allein die Formen, wie sie Bach und Händel ausgebildet hatten, als fertige übernahm, sondern sie eigenthümlich fortzubilden im Stande war.

Ueberhaupt diente ja das Studium Bachs und Händels für Mozart nicht dazu, um Fugen machen zu lernen[91]; daß er der contrapunktischen Technik vollkommen Herr war, beweisen seine früheren Compositionen zur Genüge. Allein was er an jenen Meistern bewundern lernte, was ihn zu freier Nacheiferung anfeuerte, das war die Kraft und Tiefe ihrer künstlerischen Natur und Bildung, vermöge welcher sie diese strengsten, scheinbar bis zur Starrheit abgeschlossenen Formen der Darstellung als die naturgemäße und durchaus entsprechende Ausdrucksweise ihres musikalischen Empfindens und Denkens ergriffen, in ihnen mit vollkommener Freiheit und Wahrheit ihr innerstes Leben aussprachen und so den staunenswerthen Reichthum contrapunktischer Combinationen nicht als ein Spiel unfruchtbarer Speculation oder als todte Erfüllung des Gesetzes verbrauchten, sondern als unerschöpf-

91) Eigentlich technische Studien in verschiedenen Formen der strengen Schreibart hat Mozart um sich fest in der Uebung zu erhalten natürlich in früheren und späteren Zeiten auch gemacht; in diese Kategorie gehört der zweistimmige Canon in der Umkehrung (Oeuvr. XVI, 16.) Andere Proben solcher Uebungen sind von Rochlitz mitgetheilt (A. M. Z. XXII, Beil. I, S. 299), unter welche auch die Aufgabe der philharmonischen Gesellschaft in Bologna (I S. 659 ff.) gerathen ist, über die Rochlitz damals nicht unterrichtet war.

liche Fundgrube wahrhaft genialer Productionskraft in steter Bereitschaft hielten. Daß Mozart jene großen Männer in diesem Sinn würdigte, beweist schon sein oben mitgetheiltes Urtheil über Eberlin, seine Aeußerung über Häßler, der nur Harmonien und Modulationen vom alten Bach auswendig gelernt habe, aber nicht im Stande sei eine Fuge ordentlich auszuführen (Beil. XIX, 3), beweisen am besten seine eigenen Arbeiten. Denn so wie schon in den Compositionen, welche von ihm unter dem unmittelbaren Einfluß Bachs und Händels zum Studium geschrieben sind, die Eigenthümlichkeit Mozarts unverkennbar hervortritt, so macht sich auch in seinen späteren Werken nirgend das Bestreben geltend, wie Bach und Händel zu schreiben, es ihnen nachzumachen[92], sondern es ihnen gleich zu thun, aus denselben Quellen zu schöpfen, zu welchen sie ihm den Zugang gewiesen, und was er von ihnen empfangen seiner Natur und der jedesmaligen Aufgabe gemäß zu verwenden[93]. Was in manchen Stücken

92) Rochlitz berichtet (A. M. Z. I S. 115 f.): „Mozarts Liebe zu Händel ging so weit, daß er Vieles — was er aber nicht bekannt werden ließ — in dessen Manier schrieb. Es befinden sich unter seinen nachgelassenen Papieren gewiß noch dergleichen Arbeiten.“ Wahrscheinlich werden die Ouverture »dans le style de Haendel« und die übrigen oben genannten Compositionen Mozarts gemeint sein. Wenn Rochlitz aber fortfährt: „er hatte sogar die Grille eine Aria in seinem Don Giovanni in Händels Manier zu setzen und seiner Partitur dies offenherzig beizuschreiben“, so ist die letzte Angabe falsch: Mozart hat in seiner Partitur nichts der Art beigeschrieben.

93) In Reichardts musik. Zeitg. I S. 200 wird bemerkt, daß Joh. Seb. Bach seine Zeit überflügelt und lange Zeit nach seinem Tode vielleicht erst in Mozart den verwandten Geist gefunden habe, der seine tiefe Kunst aus Einsicht und Gefühl ganz zu bewundern und zu ehren, ihren Geist selbst in seine eigenen Schöpfungen aufzunehmen und in die Kunstwelt von Neuem einzuführen gewußt habe. Auch Zelter äußert sich dahin daß Mozart viel näher an Seb. Bach stehe als dessen Sohn Philipp

seiner Kammermusik, im Schlußsatz der C-dur Symphonie, in der Ouverture zur Zauberflöte als ein wahrer Triumph erscheint, welchen die Kunst in der Durchdringung der strengsten Gesetzmäßigkeit und der freiesten Schöpferkraft zur vollkommenen Klarheit und Schönheit feiert, das ist nicht zum geringsten Theil in den Anregungen begründet, welche ihm diese Studien gewährten. Allein ihr Einfluß reicht viel weiter als in die Compositionen strengen Stils; die tiefe und großartige Entfaltung der polyphonen Schreibart, welche alle Werke Mozarts charakterisirt und deren Durchführung in den verschiedensten Gattungen eines seiner wesentlichsten Verdienste ist, beruht, auch in ihrer freiesten und leichtesten Anwendung, auf den Grundlagen, welche jene Meister gelegt hatten, indem sie zugleich lehrten, in welchem Geiste auf denselben fortgebaut werden könnte und sollte. Unverkennbar ist es, wie der Reichthum und die Kühnheit der harmonischen Behandlung, welche in Mozarts Werken immer bewunderungswürdiger hervortreten, auf dieselbe Quelle zurückzuführen sind. Auch in seinen früheren Werken sind große harmonische Schönheiten, neue und überraschende Uebergänge und Wendungen häufig genug, allein sie stehen nicht selten noch als einzelne Momente da und erscheinen als rein harmonische Combinationen, während sie in den späteren Werken überwiegend aus der freien und geistreichen Durchführung des polyphonen Princips hervorgehen. Man sieht also, daß die ursprüngliche erfinderische Kraft durch das Studium großer Muster und die dadurch hervorgerufene

---

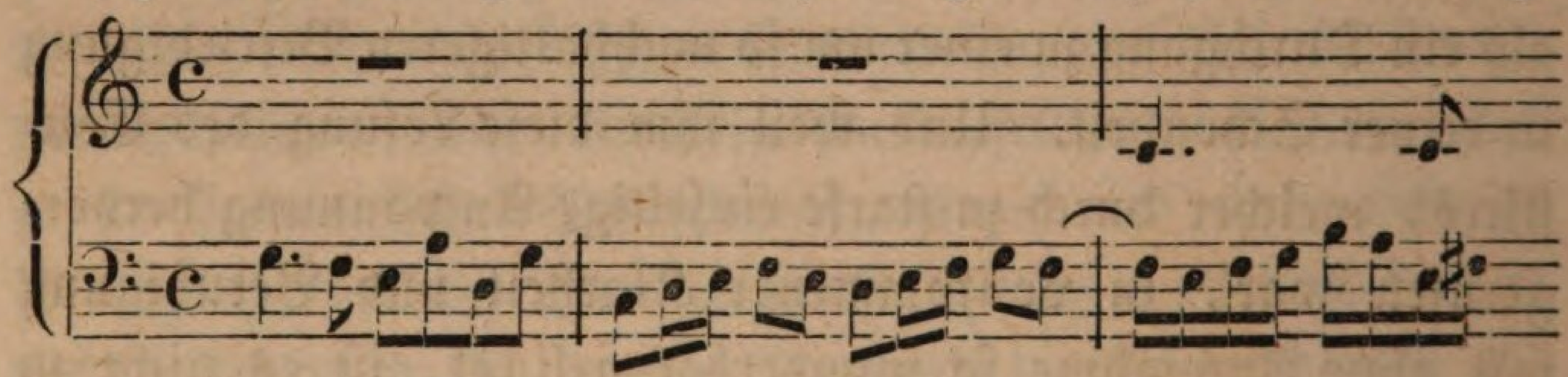
Emanuel und Joseph Haydn (Briefw. IV S. 188 f.); er erinnert sich daß die Musik von Seb. und Eman. Bach ihm anfangs unverständlich vorkam, daß Haydn dann als einer der den bittern Ernst jener gewissermaßen travestirt habe getadelt worden sei, bis Mozart erschienen sei, durch den man alle drei habe erklären können (Briefw. II S. 103).

Einsicht in das Wesen und die Grundgesetze der künstlerischen Darstellung zu freiester Entfaltung gelangt ist. Der Einfluß jener Meister und ihrer Kunst zeigt sich auch in einer gewissen Herbigkeit und Strenge, welche durch polyphone Anlage und Selbständigkeit der Stimmführung veranlaßt, von Mozart keineswegs an sich vermieden wird; vielmehr muthet er in dieser Hinsicht dem Zuhörer gar oft ebensoviel und mehr zu als z. B. Bach und Beethoven, auch darin dem Sophokles vergleichbar, der von den Alten mit Recht seiner süßen Lieblichkeit wegen als die attische Biene gepriesen dennoch durch schroffe Strenge und herben Ernst zu erschüttern nicht verschmäht. Allerdings erscheint solche Härte auch bei Mozart nie als die Folge einer ungelenken Sprödigkeit, sondern stets als eine gewußte und gewollte, weil mit Nothwendigkeit aus der Consequenz der zur musikalischen Darstellung angewendeten Mittel hervorgehend, und ebenso wenig wird sie als bloßes Reizmittel von ihm angewendet, vielmehr stets nur als ein Durchgang zu einer um so nachhaltigeren Befriedigung in reiner Schönheit. Und weil ihm diese Lösung des Conflicts, welcher durch zu starke einseitige Anspannung hervorgerufen war, zu vollkommener Klarheit und Beruhigung fast ohne Ausnahme so wunderbar gelingt, ist es nicht zu verwundern, wenn jene andere Seite oft weniger beachtet wird [94].

Unter den Compositionen in gebundener Schreibart nimmt die dreistimmige Klavierfuge in C-dur ein besonde-

94) Rochlitz behauptet freilich sogar (A. M. Z. II S. 642 f.), Mozart sei in dem Bestreben Bachs düstere, doch sehr besonnene Weise mit seiner jugendlich feurigen Natur zu vereinigen rauh, abenteuerlich, bizarr und verworren geworden, wovon er in Concerten und Messen, die noch in Salzburg oder bald darauf geschrieben wären, noch Spuren findet. Man sieht aber, daß er einen zu frühen Einfluß Bachs annimmt.

res Interesse in Anspruch. Vorher geht eine Einleitung, welche, weil sie weiter ausgeführt ist als ein gewöhnliches Präludium, als Phantasie bezeichnet ist. Solche Vorspiele, meistens obgleich nicht immer in freier Form, die auch Toccaten genannt werden, pflegte man einer Fuge oder einem anderen Tonstück von geschlossener Form voranzustellen, und ihm den Charakter einer freien Improvisation zu geben[95]. Das in Rede stehende nimmt nach einer kurzen langsamen Vorbereitung eine lebhafte Bewegung an, spielt im raschen Wechsel in verschiedenen Tonarten ohne in irgend einer sich festzusetzen, ebensowenig wird ein Motiv oder eine Figur bestimmt durchgeführt; diese unruhige treibende Bewegung hat einen schwungvollen, pathetischen Charakter und erregt eine nicht geringe Spannung, während sie zugleich brillant und auch in dieser Beziehung effectvoll ist[96]. Im schönsten Gegensatz zu diesem hastigen Treiben steht nun die feste und ruhige, aber bewegte und durch inniges Gefühl belebte Fuge



95) Bekannt ist Mozarts große Phantasie in C-moll (comp. 20. Mai 1785), welche von ihm selbst als Einleitung mit der früher (14. Oct. 1784) componirten Sonate in C-moll (Oeuvr. VI, 1. 2) veröffentlicht worden ist. Zwei kleinere Phantasien in C-moll und D-moll (Oeuvr. XVII S. 20. 26) sind ohne Zweifel für einen ähnlichen Gebrauch componirt. Alle drei aber haben einen mehr selbständigen, in sich abgeschlossenen Charakter als die der Fuge vorgesetzte, welche auch dadurch sich als ein unmittelbar einleitender Satz ankündigt, daß sie in der Dominante schließt.

96) Der erste Satz für das Klavier allein in Beethovens Phantasie mit Chor ist ebenfalls ein solches ausgeführtes Präludium (die eigentliche Phantasie), das man mit Interesse mit dem Mozartschen und ähnlichen früherer Zeit vergleichen wird.



Die beiden ersten Takte mit ihren Quartengängen kündigen zwar mehr ein brauchbares als ein individuell ausdrucksvolles Fugenthema an, allein das bewegte Motiv, was folgt, hat einen sehr eigenthümlichen Charakter besonders durch die Wechselnoten, welche den melodischen Gang hervorheben und durch rasch vorübergehende scharfe Dissonanzen einen in der Durchführung vielfach modificirten und gesteigerten Reiz gewähren. Das weiche, fast an Wehmuth streifende, aber immer ernst gefaßte Gefühl — welches sich auch in dem häufigen Ausweichen in die Molltonarten ausspricht — ist in der ganzen Fuge so einfach und wahr ausgedrückt und so bestimmt festgehalten, daß sie, abgesehen von der interessanten technischen Ausführung, als ein Muster für den charakteristischen Ausdruck der Stimmung in dieser Form und als ein Beleg gelten kann, wie tief innerlich Mozart dieselbe aufgefaßt und sich angeeignet hat. Dazu kommt, daß diese Fuge durchaus klaviermäßig und ihrer Conception und Ausführung nach so ganz für dies Instrument berechnet ist, daß die Wirkung wesentlich mit darauf beruht[97]. Dies letztere kann man nicht in gleicher Weise von der C-moll-Fuge sagen, deren Wirkung weder auf den Klangeffecten

97) Beides gilt nicht in der Art von der G-moll-Fuge, welche zwar kunstvoll gearbeitet ist, aber weder auf die Natur des Instruments in gleicher Weise berechnet noch im Ausdruck der Stimmung jener Fuge vergleichbar, sondern vielmehr eine rein formelle, so zu sagen abstracte Fuge ist. Vielleicht hat Mozart auch deshalb den Schluß nicht ausgeführt, weil die Arbeit ihn nur als eine Studie interessirte.

des Klaviers noch der Saiteninstrumente beruht[98]. Sie ist aber so groß angelegt, mit einem so strengen Ernst und einer

98) Ganz anders verhält es sich mit der Einleitung, welche ursprünglich für Saiteninstrumente geschrieben auch auf die eigenthümlichen Klangwirkungen derselben durchaus berechnet ist. Die harmonische Behandlung, namentlich durch die enharmonischen Verwechslungen, ist von außerordentlicher Schönheit und Tiefe, und bringt eine merkwürdige Spannung und Steigerung durch stets sich überbietende Ueberraschungen hervor. Bewundernswürdig ist es, wie bestimmt ihr Charakter als Einleitung zu der folgenden Fuge heraustritt, deren trotziges Wesen einerseits angedeutet wird, während im Gegensatz dazu ein ahnungsvolles Suchen und Sehnen auf eine Weise die Seele in Spannung setzt, daß der Eintritt der kategorischen Fuge eine wahre Beruhigung und zugleich den kräftigsten Aufschwung giebt. — Eine Fuge für vier Saiteninstrumente in D-moll, von welcher die erste Durchführung in den Skizzen des Salzburger Mozarteums sich aufgezeichnet findet



scheint ganz auf den Charakter dieser Instrumente berechnet zu sein; ob sie einen Satz in einem Quartett bilden sollte, oder auf ein selbständiges Musikstück angelegt war ist mir nicht bekannt.

so rücksichtslosen Strenge durchgeführt, daß die äußeren Mittel der Ausführung hier allerdings weniger in Betracht kommen, wo es wesentlich auf den energischen Ausdruck des Gesetzmäßigen ankommt, das sich aber nicht als die bloße Vollziehung einer äußerlich gegebenen Norm, sondern als die bewußte That eines kräftigen und consequenten Willens erweist.

Es scheint angemessen gleich hier noch einen Blick auf zwei Compositionen zu werfen, welche einer viel späteren Zeit, aber derselben Richtung angehören. Dies sind die beiden „Stücke für ein Orgelwerk in einer Uhr" in F-moll, welche mit der willkührlichen Bezeichnung als Phantasie und Sonate für Klavier zu vier Händen gedruckt worden und sehr bekannt sind. Beide bestehen aus einem langsamen und einem lebhaften Satz, welcher in gebundenem Stil geschrieben ist, die Anlage beider ist verwandt, aber nicht gleich. Das erste Stück[99] wird durch ein ernstes Adagio eröffnet, dessen schöne Harmonieführung sich durch einige jener Herbigkeiten auszeichnet, welche aber den sanften Ausdruck desselben nicht beeinträchtigen; ohne eigentlich selbständige Ausführung hält es den Charakter einer Einleitung fest. Das dann folgende Allegro in F-dur besteht nur aus der imitatorischen Behandlung eines rasch bewegten Motivs; es zerfällt sonatenartig in zwei Theile, von denen der erste in der Dominante schließt, worauf nach einem kurzen Mittelsatz, dem auch das Hauptmotiv zu Grunde liegt, dasselbe wieder eintritt und in der Tonica abschließt, durch eine rasche harmonische Bewegung aber wieder in das Anfangsadagio überleitet, welches auf

99) Es ist componirt im December 1790, gedruckt Oeuvr. VII, 1. Das Autograph, welches einst Beethoven gehörte, besitzt Hr. Generalconsul Clauß in Leipzig.

meisterhafte Art so modificirt ist, daß es ebenso bestimmt, als es vorher einleitete, nun zu einem beruhigenden Abschluß führt. Dadurch rundet sich das Ganze vortrefflich ab, und auch die lebhafte Geschäftigkeit, welche in dem Allegro herrscht, aber kräftig und selbst glänzend ist, steht zwar in einem starken Gegensatz zu dem sanften Gefühlsausdruck des Adagio, aber in keinem Widerspruch, vielmehr ergänzen sich beide aufs schönste. Größer angelegt und tiefer empfunden ist aber das zweite Stück [100]. Es beginnt mit dem Allegro, dessen erste Takte von kräftiger Bewegung als Einleitung zu einer regelmäßigen Fuge dienen, die nicht nur durch schöne Führung und herrlichen Wohllaut sondern durch den innigen Ausdruck einer ernsten, beschaulichen Stimmung von hoher Bedeutung ist; nachdem sie durch eine Engführung des Themas in der Umkehrung abgeschlossen ist, führt sie nach einer frappanten harmonischen Ausweichung wieder zu dem Eingangsmotiv zurück, das aber jetzt zu einem Andante in As-dur überleitet. Da dieses hier als der Mittelsatz erscheint, auf welchen ein wesentliches Gewicht fällt, so ist es breiter angelegt und ausgeführt; ein bestimmt ausgebildetes Motiv kehrt in mannichfacher Figurirung durch verschiedene Zwischensätze verbunden mehrmals wieder. Gegenüber den Gegensätzen kräftiger Bewegung und sinniger Beschaulichkeit im Allegro spricht sich hier eine in sich befriedigte, still verklärte Empfindung, wie sie aus jenen Elementen sich entwickelt, in reiner Anmuth aus, die durch einen leisen Hauch wehmüthiger Erinnerung nicht getrübt, sondern gehoben wird. Aber dieser Zustand glücklicher Ruhe ist kein dauernder; so tritt denn auch der erste bewegte Satz wiederum ein, das Fugato beginnt von Neuem, gesteigert durch ein zweites unruhig bewegtes Gegenthema, wel-

100) Componirt 3. März 1791, gedruckt Oeuvr. VIII, 2.

ches der ganzen Durchführung den Charakter lebhafter Erregung giebt und zu einem leidenschaftlichen, kräftigen Schluß führt[101].

Diese beiden Compositionen[102] bewähren von Neuem, daß Mozart bei weiterem Fortschreiten auf diesem Wege eine wahrhaft fruchtbare Ausbildung auch dieser bedeutenden musikalischen Darstellungsform, in einer durch die innerlichste Vertiefung in das Wesen derselben gewonnenen Freiheit und der auf dieser beruhenden Verschmelzung mit der individuellen Natur ohne Zweifel gelungen wäre — zum unberechenbaren Gewinn für die Entwickelung der Musik, die später nach anderen Richtungen hin sich einseitig ausgebildet hat[103]. Man pflegt bei Gelegenheit dieser Stücke wohl zu bedauern daß Mozart sein Genie und seine Arbeit in so schönen Compositionen an eine Spieluhr verschwenden mußte. Aber darauf sollte man vielmehr aufmerksam machen, wie echt künstlerisch der Mann verfuhr, indem er sich ganz der einmal gestellten Aufgabe widmete,

101) Ungemein ausdrucksvoll durch ihre harmonische Bewegung ist noch die lebhafte Figur im viert- und drittletzten Takt.

102) Das am 4. Mai 1791 „für eine Walze in eine kleine Orgel" componirte Andante ist ein kleines anmuthiges Musikstück ohne Ansprüche auf tiefere Bedeutung sowohl der Ausführung als dem Ausdruck nach. Es ist als Rondo für Klavier (Oeuvr. VI, 3) gedruckt.

103) Daß Beethoven in späteren Jahren mit bewußter Einsicht dies Ziel der Durchdringung und Beseelung der contrapunktischen Darstellungsform durch die individuelle Schöpferkraft des Künstlers als das höchste und wahre Ziel der künstlerischen Leistung verfolgte ist bekannt; auch Schumann — in dessen künstlerischer Thätigkeit das subjective Element so entschieden vorherrscht — suchte auf demselben Wege künstlerische Vollendung zu erreichen. Es ist Mendelssohns großes Verdienst mit klarem Urtheil und edlem Sinn diese Aufgabe erfaßt und durch seine Leistungen seiner Zeit das Ziel vor Augen gestellt zu haben, das stets und ganz zu erreichen auch seine Kraft nicht ausreichte.

ohne alle Rücksicht auf die äußeren Verhältnisse, die sie hervorgerufen, einzig darauf bedacht, ein Kunstwerk zu schaffen das innerhalb der gegebenen Bedingungen, ohne die er es gar nicht denken konnte oder wollte, ein harmonisches Ganze sei.

Da Mozart durch van Swieten auch mit Gesangcompositionen Händels, Bachs — obwohl er dessen großartige Motetten erst später in Leipzig kennen lernte — und anderer Meister des Kirchenstils bekannt wurde und, wie wir sahen, den Verfall der wahren Kirchenmusik mit ihm beklagte, so sollte man erwarten, daß er mit Eifer sich derselben zugewandt habe, zumal da hier keine ähnliche Concurrenz wie bei der Oper zu fürchten gewesen wäre. Daß er aber erst im letzten Jahr seines Wiener Aufenthalts, und zwar auf bestimmte Veranlassungen, für die Kirche componirte erklärt sich daraus, daß Kaiser Joseph im Jahr 1783 bei der neuen Anordnung des Gottesdienstes die figurirte und Instrumentalmusik in den Kirchen Wiens untersagte, nur mit der Ausnahme daß in der Hofkapelle und im Stephansdom, wenn der Erzbischof pontificirte, musikalische Messen aufgeführt werden durften. Dafür wurden deutsche Gesänge eingeführt, welche von der Gemeinde gesungen wurden; man wollte die Composition derselben nicht loben[104] und beklagte es, daß um den Mißbrauch abzuschaffen auch die gute Kirchenmusik ganz beseitigt sei[105]. Kurz, Mozart war wie jedem anderen Componisten dadurch die Möglichkeit benommen auf diesem Gebiet mit Erfolg wirksam zu sein. Wir haben aber bereits gesehen (S. 257 f.), daß Mozart im Jahr 1782 zufolge eines Gelübdes

104) Nicolai, der über diese Reformation berichtet (Reise IV S. 550 ff.), hat auch Proben mitgetheilt (Beil. X, 1. 2).

105) Vgl. den Bericht aus Wien in Forkels musik. Alman. 1784 S. 187 ff.

eine Messe zu componiren unternommen hatte, welche in Salzburg aufgeführt werden sollte, und diese Arbeit trägt allerdings die deutlichen Spuren der Studien, welche ihn damals beschäftigten.

Diese Messe in C-moll [106] unterscheidet sich durch die ganze Anlage und Behandlung wesentlich von allen früheren. Während bei jenen die Beschränkung auf ein knappes Maaß und ein Zusammenziehen der einzelnen Theile zu einem größeren Ganzen, mit Ausnahme weniger Sätze vorwiegt, ist hier dagegen das Bestreben nach einer möglichst breiten Ausführung des Einzelnen maaßgebend. Daher sind die einzelnen Abschnitte des Textes, wie das auch von anderen Componisten schon geschehen war, als selbständige Sätze behandelt; das Gloria zerfällt in sieben vollkommen abgeschlossene Musikstücke. Dem äußeren Umfang entspricht die Ausführung, indem durchgehends eine ausgearbeitete thematische Behandlung, meistens in strenger Form, angewandt ist. Auch in den Mitteln, welche dafür verwendet werden, ist ein größerer Reichthum entfaltet; mehrere Chorsätze sind fünfstimmig, einer achtstimmig, und daneben sind vier Solostimmen in verschiedener Weise in Anspruch genommen. Das Orchester zeigt zwar die in Salzburg übliche Zusammensetzung — die Blechinstrumente sind vollständig besetzt, neben Oboen

106) Von der Messe ist das Kyrie, Gloria, Sanctus und Benedictus ganz von Mozart vollendet und André fand eine Abschrift dieser Sätze in einem Kloster in Bayern. Vom Credo ist der erste Satz in den Chorstimmen nebst dem Baß ganz vollendet, die Begleitung in den wesentlichsten Punkten angedeutet; in gleicher Weise ist vom Incarnatus die Singstimme mit den obligaten Blasinstrumenten und dem Baß vollständig ausgeschrieben, die übrige Begleitung nur angedeutet. Das Ganze ist aus Mozarts Handschrift unter dem Titel Missa in C-moll von Mozart herausgegeben von André in Offenbach.

und Fagotts aber keine Flöten und Clarinetten benutzt — allein es ist durch seine selbständige Haltung tüchtig in Anspruch genommen, einzelne Instrumente auch obligat behandelt [107].

Was nun bei einer genaueren Betrachtung dieser Messe am meisten auffällt ist die große Ungleichheit, welche sich nach verschiedenen Seiten hin zwischen den einzelnen Sätzen kund giebt, und dieser Composition wesentlich den Charakter einer zum Studium unternommenen giebt. Zunächst fallen die Solosätze, besonders durch ihre bravurmäßige Behandlung, in die Augen. Diese galt zwar damals für keineswegs unverträglich mit kirchlichem Stil, und auch ernste und strenge Meister des vorigen Jahrhunderts, auch Händel und Bach haben sie in ihren Kirchenmusiken nicht ausgeschlossen; aber es ist auffallend, daß Mozart, der in seiner dramatischen Musik das Bravurmäßige nur dem Sänger zu Liebe anbrachte und wo er sich selbst folgen durfte gern darauf verzichtete, hier jenem Geschmack nachgab. Auch hat das erste große Sopransolo Laudamus te ganz den Zuschnitt einer alten Bravurarie und auch im Einzelnen wenig oder gar nichts von Mozarts Eigenthümlichkeit; vielmehr erinnert es so auffallend an Hasses oder Grauns Weise, daß es fast ab-

107) Das Orchester ist daher freilich keineswegs mit dem Glanz und der Mannigfaltigkeit des Colorits ausgestattet, wie dies in andern gleichzeitigen Werken Mozarts der Fall ist, im Ganzen herrscht eine gleichmäßige Tonfarbe; doch fehlt es nicht an eigenthümlichen Instrumentaleffecten, namentlich durch die Blasinstrumente, wie denn die Posaunen, welche meistens die Singstimmen unterstützen, doch an manchen Stellen z. B. im Kyrie und Sanctus sehr wirksam selbständig verwandt sind. Hauptsächlich aber ist die Wirkung der Begleitung in die Selbständigkeit gesetzt, mit welcher sie, theils durch effectvolle Figuren, theils durch contrapunktische Bearbeitung den Singstimmen gegenüber tritt.

sichtlich in diesem Geschmack geschrieben zu sein scheint [108]. Mehr vom Mozartschen Charakter verräth das Incarnatus est, das von concertirenden Blasinstrumenten begleitet ist und in deren Behandlung manche feine Züge, überhaupt einen anmuthigen Ausdruck hat; aber hier wird die Bravur noch entschiedener zur Hauptsache und überschreitet namentlich in der 22 Takte langen Cadenz, in welcher die Singstimme mit den Blasinstrumenten wetteifert, alles billige Maaß. In den mehrstimmigen Solosätzen tritt dies Element schon viel weniger hervor. Das Duett zwischen zwei Sopranen Domine Deus ist wie das Terzett zwischen zwei Sopranen und Tenor Quoniam tu solus sowohl in den Singstimmen als in der Begleitung in strengerer Form geschrieben, und schon dadurch einfacher, gehaltener und auch im Ausdruck würdiger; allein bei aller Klarheit und Sicherheit, mit welcher diese Form gehandhabt ist, haben sie doch etwas Schulmäßiges und Trocknes, sie machen den Eindruck, als seien sie der Arbeit wegen gemacht, und das frische Aufquellen fehlt ihnen, das sonst selbst weniger bedeutenden Compositionen Mozarts eigen ist.

Zum Theil muß man dies auch von den Chören sagen. Die ausnehmend lange Fuge Cum sancto spiritu ist zwar als solche vortrefflich gearbeitet und trotz der mancherlei Kunststücke, welche darin angebracht sind, sehr klar; sie wird bei allem Behagen an der Arbeit nirgends kleinlich und gekünstelt, sondern — und darin kann man am ehesten Händels Vorbild erkennen — alle Züge sind fest, bestimmt, das Ganze einfach und bedeutend: nichts desto weniger fehlt ihr der Nerv eines ganz individuellen Lebens, welches einzelne und selbst

108) Ich möchte glauben daß der Einfluß der Berliner Geschmacksrichtung auf van Swieten wiederum hierauf eingewirkt habe.

schwungvolle charakteristische Züge, wie z. B. der höchst grandiose Schluß — wo die Singstimmen im Einklang das Thema gegen eine figurirte Begleitung durchsetzen — ihr nicht geben können. Eigenthümlicher belebt ist das Osanna, das hier nicht wie sonst meistens ein kurzes Fugato, sondern ein lang ausgeführter fugirter Satz ist; indessen läßt sich nicht läugnen, daß auch hier das technische Interesse an der Arbeit den Componisten weiter geführt und länger festgehalten hat als nöthig war, so daß auch hier der Charakter der Schule nicht ganz verwischt ist. Dagegen sind das Kyrie, Gloria und Sanctus sehr schöne Sätze, in denen die tüchtige und sichere Ausführung in meistens strenger Form nicht das Uebergewicht gegen den Gefühlsausdruck und den inneren musikalischen Gehalt gewinnt, sondern ein schönes Ebenmaaß bewahrt ist, das sich auch in dem äußeren Umfang bewährt. Der Ausdruck in den einzelnen Sätzen ist der Natur der Sache nach so verschieden, aber jedesmal so entsprechend, und so ernst und bedeutend, daß man in ihnen schon den Begriff, welchen Mozart von wahrer Kirchenmusik gefaßt haben mochte, klar und würdig ausgesprochen finden darf[109]. Die Krone dieser Composition aber bilden das fünfstimmige Gratias und das achtstimmige Qui tollis, die nicht allein meister-

---

109) Bemerkenswerth ist das vierstimmige, lang ausgeführte Benedictus wegen seiner ernsten, fast etwas trocknen Haltung, durch die es sich von dem weichen und lieblichen Charakter, welcher diesem Satz gegeben zu werden pflegt, wesentlich unterscheidet. — Der erste fünfstimmige Chorsatz des Credo stimmt seiner Anlage nach mit der Weise der früheren Messen am meisten überein. Ein lebhaftes Motiv, welches zwischen die Saiten- und Blasinstrumente vertheilt ist, bildet in seiner Durchführung den Faden, an welchen die Chorsätze sich anreihen; diese sind aber ohne eigentliche thematische Verarbeitung doch contrapunktischer behandelt und das Ganze hat einen mehr feierlichen Charakter als es früher gewöhnlich der Fall ist.

haft angelegt und ausgeführt und von großartigem, tief ernstem Ausdruck, sondern auch ganz und gar von Mozarts innerstem Wesen und Leben ergriffen sind. Wenn man gleich in dem herben und strengen Ernst, in den großen Zügen und der massenhaften Wirkung die großen Vorbilder erkennt, welche ihm lebendig vor der Seele standen, so haben wir hier auch den Meister vor uns, den jene Muster anregten, um so tiefer aus sich selbst zu schöpfen und die eigenste Kraft zur höchsten Leistung zu steigern. Der wunderbare, geheimnißvolle Schauer des Unsichtbaren, der in den schönsten Sätzen des Requiem so tief ergreift, weht uns auch aus diesen Chören an.

Nachdem Mozart die Messe, unvollendet wie sie war, in Salzburg zur Aufführung gebracht hatte, fand er zunächst keine Veranlassung dieselbe zu vollenden und ließ sie, da es ihm an dringender Arbeit nicht fehlte, liegen; vielleicht trug auch das Gefühl, daß er hauptsächlich mit derselben seine Studien gemacht hatte, mit dazu bei, daß er keine Neigung fühlte sie zu Ende zu bringen. Als er aber im Jahr 1785 aufgefordert wurde in dem Concert für den Pensionsfonds (S. 10 ff.) ein Oratorium aufführen zu lassen, entschloß er sich die Sätze des Kyrie und Gloria dazu zu verwenden, welchen ohne eine erhebliche Veränderung der von einem mir unbekannten Dichter hierzu verfaßte italiänische Text des Davidde penitente untergelegt wurde. Dazu schrieb er für Mlle. Cavalieri und für Adamberger noch zwei neue große Arien, welche eingeschoben wurden[110]. Allerdings verlor

110) Das Concert fand am 13. März 1785 Statt, in der zweiten Abtheilung wurde Dittersdorfs Esther — componirt im Jahr 1773 (Dittersdorf Selbstbiogr. S. 203 ff.) — von Neuem aufgeführt; dazwischen spielte Mozart ein Concert. Die beiden neuen Arien wurden von ihm am 6. und 11. März componirt. Die Stücke der Messe sind in folgender Weise angewendet

dadurch das Ganze noch mehr an Einheit der Haltung, denn in diesen beiden Arien ist nicht allein das Orchester ganz in Mozarts späterer Weise behandelt, sondern sie sind in Anlage und Behandlung merklich von den übrigen Musikstücken unterschieden. Beide sind ganz in der Weise der Concertarien jener Zeit geschrieben, denen sie im lebhaften Gefühlsausdruck und in der dankbaren Behandlung der Singstimme nichts nachgeben, und wenn sie dadurch auch unverkennbar mehr von dem eigentlich Mozartschen Charakter erhalten haben — nur im Allegro der Sopranarie glaubt man noch die Graun-Hasseschen Anklänge durchzuhören —, so ist doch auch dieser nicht zu seiner vollen Entfaltung gelangt; und während diese Arien keineswegs zu den vorzüglichsten Concertarien gehören, sind sie doch für das Oratorium zu sehr Concertarien. Allein nach dem was über die Ausbildung des Oratoriums bemerkt worden ist (I S. 320 ff.) wird man es

---

Davidde	1 Chor Alzai le flebili voci	—	Kyrie.
	2 Chor Cantiam le lodi	—	Gloria.
	2 Sopranarie Lungi le cure ingrate	—	Laudamus (mit der Bemerkung: „Dies singt die zweite Sängerin“).
	3 Chor Sii pur sempre	—	Gratias.
	5 Duett Sorgi o Signore	—	Domine Deus.
	6 Tenorarie A te fra tanti affanni		
	7 Chor Se vuoi puniscimi	—	Qui tollis.
	8 Sopranarie Fra le oscure ombre		
	9 Terzett Tutte le mie speranze	—	Quoniam tu solus.
	10 Chor Chi in Dio sol	—	Jesu Christe, cum sancto spiritu amen.

Von der Partitur ist nur der erste Theil erschienen (Leipzig, Kühnel), der vollständige Klavierauszug Leipzig bei Breitkopf u. Härtel.

begreiflich finden, wenn diese Vermischung der Stilarten angemessen erschien und vielleicht sogar die brillanten Solosachen die ernsteren Chorsätze beim Publicum entschuldigen mußten [111].

Hierüber kann das Urtheil gegenwärtig nicht zweifelhaft sein [112]. Wichtig aber ist es sich zu vergegenwärtigen, von welcher Bedeutung es für Mozarts Entwickelung war, daß er grade zu der Zeit, da er in Wien als Instrumental- und Operncomponist in einer Richtung thätig wurde, welche bei dem dort allgemein herrschenden Geschmack ihn dem ernsten und strengen Stil ganz zu entfremden drohte, durch van Swieten mit den Meistern vertraut wurde, welche allein ihn tief zu ergreifen und zu fesseln vermochten, und ihm so einen mächtigen Impuls gaben, sich mit verdoppeltem Interesse und aus einem inneren Bedürfniß den ernsten Studien hinzugeben, ohne welche auch das Genie die vollendete Meisterschaft nicht erringt, und welche im Verein mit seiner sich immer steigendern Productionskraft seinen Werken dieser Periode ihren unvergänglichen Stempel aufgedrückt haben [113].

---

111) Die Entstehungsgeschichte des Oratoriums ist von Rochlitz ganz richtig mitgetheilt (A. M. Z. III S. 238 f. vgl. XXVII S. 447).

112) Reichardt urtheilt im Ganzen treffend über die von Hiller zu einer Cantate zusammengestellten letzten Nummern (8. 9. 10) des Oratoriums (musik. Zeitg. I S. 368 f. vgl. 382 f.) Auch eine andere daraus entlehnte Cantate wird erwähnt A. M. Z. IX S. 479.

113) Was Gerber (im alten Tonkünstlerlexicon I S. 976) äußerte — und nach ihm andere: „Ein Glück für ihn daß er noch jung unter den gefälligen und tändelnden Wienschen Musen seine Vollendung erhalten hat; es könnte ihn sonst leicht das Schicksal des großen Friedemann Bach treffen, dessen Fluge nur wenige Augen der übrigen Sterblichen noch nachsetzen konnten" ist nur halbwahr, denn die tiefsten Studien hat Mozart nicht in Salzburg, sondern in Wien gemacht.

10.

Bei der Betrachtung der Verhältnisse, welche in Wien auf Mozarts sociale und künstlerische Stellung, auf seine Ausbildung und Entwickelung von Einfluß gewesen sind, dürfen auch seine Beziehungen zum Freimaurerorden nicht außer Acht gelassen werden[1].

Es ist bekannt[2], wie in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts die Neigung durch geheime Verbindungen und Ordensverbrüderungen, welche sich meistens in irgend einer Weise an den Freimaurerorden anschlossen, den Fortschritt auf geistigem, sittlichem und politischem Gebiet zu fördern, in Deutschland allgemein verbreitet war und einen mächtigen Einfluß gewann, der sich vielleicht am dauerndsten in den Spuren erhalten wird, welche er auch der Litteratur jener Zeit aufgedrückt hat[3]. Wie viel oder wie wenig es sei, was zur wahren Erziehung des Menschengeschlechtes auf diesem Wege erreicht ist, zu welchen Excessen des Aberwitzes und Frevels auch Schwärmerei und Betrügerei die verführerischen Formen eines Geheimbundes mißbraucht haben mag: man darf darauf hinweisen, daß Fürsten — unter ihnen Friedrich der Große — daß selbst die edelsten und größten Geister unserer Nation — Lessing, Herder, Wieland, Goethe — im Freimaurerorden ein wirksames Mittel jene höchsten Zwecke zu erreichen gesucht haben. Es genügt hier an das zu erinnern, was Goethe in seiner Gedächtnißrede auf Wieland

1) Es wird für Kundige schwerlich der Bemerkung bedürfen, daß hier ein Ungeweihter spricht, der also um so mehr sich mit Vorsicht zu äußern hat.

2) Eine Uebersicht der wichtigsten hierher gehörigen Erscheinungen giebt Schlosser Geschichte des achtzehnten Jahrh. III, 1, S. 278 ff.

3) Gervinus Gesch. d. deutschen Nationallitt. V S. 274 ff.

sagt[4]: „Wenn dieser altgegründete und nach manchem Zeitwechsel oft wieder hergestellte Bund eines Zeugnisses bedürfte, so würde hier das vollkommenste bereit sein, indem ein talentreicher Mann, verständig, vorsichtig, umsichtig, erfahren, wohldenkend und mäßig, bei uns seines Gleichen zu finden glaubte, sich bei uns in einer Gesellschaft fühlte, die er, der besten gewohnt, als Vollendung seiner menschlichen und geselligen Wünsche so gern anerkannte." Und dieser erklärte selbst[5] daß durch den „geistigen Tempelbau" des Freimaurerordens nichts anderes und würdigeres angedeutet werde als „das ernste, thätige und anhaltende Streben aller echten und redlichen Maurer, vor allen sich selbst, und dann auch soviel möglich die übrigen mit ihm verbrüderten Menschen dem Ideal der Humanität, dem was der Mensch, gleichsam als ein lebendiger Stein in der ewigen Stadt Gottes zu sein bestimmt ist, und wozu er schon in seinem rohen Naturzustand alle Anlagen hat, durch unermüdete Bearbeitung immer näher zu bringen"[6].

Sehr begreiflich ist es, daß auch in Wien, als dort das Streben nach Aufklärung und Bildung sich lebhaft regte, die Form der geheimen Gesellschaft als besonders wirksam und anziehend für diese Zwecke benutzt wurde. „Im Jahr 1781

---

4) Goethe Werke XXI S. 329.

5) Wieland Werke LIII S. 435.

6) „Gutes thun, die Noth der Menschheit erleichtern, Aufklärung unter seinen Mitbrüdern bewirken, Menschenhaß vermindern, sich stets anfeuern, in allem diesen nicht müde werden dies — dies ist die wahre Pflicht des Maurers, das Geheimniß des Ordens. Die Nebengeheimnisse sind die Ceremonien, wodurch einer äußerlich ein Freimaurer wird. Wie viel der Orden zu der jetzt herrschenden Toleranz überhaupt und besonders unter den christlichen Religionsparteien beigetragen liegt zu klar am Tage, als daß ich nöthig hätte viel darüber zu sagen." [Keßler v. Sprengseisen] Anti-Saint-Nicaise S. 62.

bildete sich ein Verein der vorzüglichsten Köpfe Wiens unter der Leitung des edlen und geistvollen Ignaz von Born. Der Zweck dieses Vereins war, zur Beförderung der nunmehr von der Regierung begünstigten Gewissens- und Denkfreiheit zu wirken und den Aberglauben und die Schwärmerei, mithin also auch die Hauptstütze von beiden, das Mönchswesen, zu bekämpfen. Reinhold und seine Jugendfreunde, Alringer, Blumauer, Haschka, Leon, Ratschky waren die eifrigsten Theilnehmer an diesem Bunde. Um die äußere Verbindung der durch Sinn und Herz Vereinten auf eine angemessene Weise zu unterhalten, bedienten sie sich der Formen der Maurerei. Ihre Loge führte den Namen zur wahren Eintracht[7] und sie arbeiteten eine geraume Zeit hindurch, durch Josephs Walten mittelbar unterstützt, nach dem vorgezeichneten Plane mit vieler Thätigkeit und einem glücklichen Erfolg. Mit den Waffen der Gelehrsamkeit und Beredsamkeit, bald im ernsten, bald im scherzenden Tone, stritten die Einträchtigen wider ihre, in diesen Kampfesweisen ihnen keineswegs gewachsenen Gegner"[8]. Aus diesem Kreise, dem auch noch andere bedeutende Männer, wie Sonnenfels, Retzer, Gemmingen angehörten, gingen Borns und Blumauers satirische Gedichte gegen das Mönchswesen hervor, welche damals von außerordentlicher Wirkung waren. Die von Blumauer[9] redigirte Wiener Realzeitung war das wissenschaftliche Organ

7) Es gab in Wien 1785 acht Logen. Die älteste zur gekrönten Hoffnung war die, welcher Mozart angehörte; es waren in derselben viele adeliche und reiche Mitglieder, man sagte ihr nach daß dort auf glänzende Festessen gehalten werde (Briefe eines Biedermanns üb. d. Freimäurer in Wien. Münch. 1786 S. XL f.).

8) K. L. Reinholds Leben S. 18 f.

9) Aloys Blumauer, geb. in Steyer 1755, trat in Wien 1772 in den Jesuitenorden, und privatisirte dort bis ihn van Swieten als Censor anstellte; er gab aber dieses Amt 1793 auf und starb 1798.

desselben, in welchem man nach Blumauers Grundsatz[10], daß das Werk der Aufklärung allmählich fortschreite und das Verlernen von Dingen, die einmal in den Kopf gehämmert sind, viel mehr Zeit erfordere als das Lernen, Aberglauben und Vorurtheile leisen Ganges, wie sie gekommen waren, wieder zu entfernen suchte[11]. Natürlich machte man die Freimaurerei in Wien auch zur Modesache, und mancherlei Mißbrauch wurde damit getrieben. „Der Orden der Freimaurerei“ berichtet Car. Pichler (Denkw. I S. 105 f.) „trieb sein Wesen mit einer fast lächerlichen Oeffentlichkeit und Ostentation. Freimaurerlieder wurden gedruckt, componirt und allgemein gesungen. Man trug Freimaurerzeichen als joujoux an den Uhren, die Damen empfingen weiße Handschuhe von Lehrlingen und Gesellen, und mehrere Modeartikel hießen à la franc-maçon. Viele Männer ließen sich aus Neugier aufnehmen, traten in den Orden und genossen wenigstens die Freuden der Tafellogen. Andere hatten andere Absichten. Es war damals nicht unnützlich zu dieser Brüderschaft zu gehören, welche in allen Collegien Mitglieder hatte und überall den Vorsteher, Präsidenten, Gouverneur in ihren Schooß zu ziehen verstanden hatte. Da half dann ein Bruder dem andern; die Bruderschaft unterstützte sich überall, wer nicht dazu gehörte, fand oft Hindernisse: dies lockte viele. Wieder Andere, die ehrlicher oder beschränkter waren, suchten mit gläubigem Sinn höhere Geheimnisse und glaubten Aufschlüsse über geheime Wissenschaften, über den Stein der Weisen,

10) Blumauer pros. Schr. I S. 69.

11) „Blumauer ist außer seinen Gedichten ein sehr philosophischer Kopf“ — schreibt Forster (sämmtl. Schr. VII S. 269), ein andermal (S. 273) „ein besserer Philosoph als Dichter“ — „dem man aber weder Dichtkunst noch Philosophie ansieht, so nüchtern und lang und trocken sieht er aus.“

über Umgang mit Geistern in dem Orden zu erhalten. — Wohlthätig waren die Freimaurer gewiß; in ihren Versammlungen wurden sehr oft Collecten für Arme und Verunglückte gemacht."

Im December 1785 erließ Kaiser Joseph — nachdem man in Bayern und anderswo in Folge der Untersuchungen gegen die Illuminaten auch die Freimaurer zu verfolgen anfing — ein Patent, in welchem er — allerdings mit der harten Aeußerung daß er die Geheimnisse des Ordens nicht kenne und die Gaukeleien desselben nicht zu erfahren verlange — den Freimaurerorden unter der Bedingung gewisser Reformen anerkannte und unter den Schutz des Staats stellte. Dieser Erlaß, der von einigen als ein Beweis der höchsten Weisheit und Huld gepriesen, von andern als das Verderben der echten Maurerei beklagt wurde, gab zu heftigen Streitigkeiten Veranlassung, mehr noch die Ausführung desselben, namentlich die vom Kaiser befohlne Verschmelzung der acht bestehenden Logen zu drei. Born, der die Reform mißbilligte und, früher allgemein verehrt, mancherlei persönliche Angriffe zu erdulden hatte — eine unangenehme Begegnung mit Jos. Kratter, das sogenannte Freimaurerautodafé, rief eine ganze Reihe gehässiger Flugschriften hervor — zog sich 1786 von der Loge ganz zurück[12]. Dies war ein empfind-

12) Voigt schreibt an Hufeland (20. Oct. 1786): „Wissen Sie schon daß Born in Wien sich ganz von der □ zurückgezogen? Der Kaiser nöthigte sie auf einmal über hundert einzunehmen, die zu diesem System nicht zum zehnten Theil paßten. Ueberdieß wurde eines der besten Glieder zum Verräther daran, was eigentlich die Basis der □ war. Born hielt es also Zeit abzugehen. Die Aufklärung der Wiener verliert viel dadurch. Der Kaiser sollte doch die stillen Operationen wirken lassen. Man sieht daß ihm die richtigen Begriffe in dieser Affaire entweder abgehen, oder daß er zu sehr Despot ist, um sich nicht für eine Gesellschaft erleuchteter Leute zu fürchten" (Aus Weimars Glanzzeit S. 46 f.). Später schrieb

licher Verlust für die geistige Wirksamkeit der Loge, andere folgten seinem Beispiel, auch hatte der Orden bei der öffentlichen Anerkennung auch stets wachsende Angriffe und Verdächtigungen zu ertragen, die später zu offenkundiger Mißgunst gegen denselben führten. Nicht wenige Standhafte aber hielten aus, wie der schon (S. 244) genannte Loibl, welcher der Loge seine Wohnung für die Sitzungen einräumte. Die Tochter desselben erinnert sich noch wie der Vater sich stundenlang, mit einem Talar angethan, bei brennenden Kerzen, vor einem Crucifix in der Bibel lesend auf die Sitzungen vorbereitete, in denen die Kinder durchs Schlüsselloch mit Erstaunen die Herren um den Tisch sitzen und mit ernstem Gesichte Reden halten sahen. Mozart gehörte ebenfalls zu diesen Eifrigen und hat bis zu seinem Tode sich an der Loge betheiligt; ja, er hatte sogar den Gedanken gefaßt eine eigene geheime Gesellschaft „die Grotte“ zu stiften und deren Statuten entworfen[13].

Reinhold an Baggesen (18. Nov. 1793): „Seit Born den Hammer niedergelegt hat, habe ich meine maurerischen Verhältnisse in Wien völlig einschlafen lassen. Indessen sind Alxinger, Blumauer und Leon unter Anderen auch Brüder gewesen und wahrscheinlich noch; und diese werden Dir über den Zustand der Brüderschaft alle Auskunft geben. Ich vermuthe daß aller Geist aus dem Körper des Ordens ausgeflogen sei, und — —. Die Maurerei hat auch als bloßes Spielzeug in den Händen der Kinder, als bloße Gesellschaft von Leuten, die sich zu amusiren zusammenkommen, noch immer den Vortheil, daß ein Fremder in ihren Cirkeln schnelle und leichte Bekanntschaft macht“ (Baggesens Briefw. I S. 304).

13) Die Wittwe Mozarts, welche den Aufsatz Mozarts über diese Ordensverbindung an Härtel mittheilte (27. Nov. 1799; 21. Juli 1800), gab an daß Stadler, mit dem Mozart alles besprochen habe, nähere Auskunft geben könne, sich aber bei den dermaligen Umständen einzugestehen scheue daß er darum gewußt habe. Wenn es gleich kein gutes Zeugniß für Mozarts Menschenkenntniß ablegt, daß er diesen Menschen zum Vertrauten wählte, so erklärt doch das gemeinsame Interesse für Ordensangelegen-

Der Gedanke durch den Freimaurerorden in seinem Fortkommen gefördert zu werden hat Mozart schwerlich zum Eintritt bewogen, dergleichen Berechnungen lagen nicht in seinem Charakter, auch spricht der Erfolg nicht dafür: ihm hat diese Verbindung nichts genützt[14]. Bei dem Ansehen, in welchem der Orden stand, als Mozart nach Wien kam, da die bedeutendsten, gebildetsten Männer, denen er in der besten Gesellschaft überall begegnete, demselben angehörten, ist es nicht zu verwundern, wenn auch Mozart sich demselben zuwandte; schon das Bedürfniß einer ernsteren, tiefer gehenden geistigen Unterhaltung, welches er hier befriedigt zu sehen hoffen durfte, konnte ihn dorthin führen. Allein wir finden auch andere in Mozarts Natur tief begründete Züge, welche mit dem was der Orden als seine Hauptaufgabe bezeichnete so sehr verwandt sind, daß sie wohl erklären, wie Mozart sich dieser Gesellschaft mit vollem Ernst anschloß. Vor allem seine echte Humanität, sein warmes Mitgefühl für menschliche Leiden und Freuden, sein herzliches Bedürfniß zu helfen und wohlzuthun, das bei ihm zur Schwäche werden konnte, ganz besonders aber ein bei ihm in eigenthümlicher Weise hervortretender lebhafter Sinn für Freundschaft. Wie schon im Knabenalter schöne, rührende Züge einer enthusiastischen Hingebung und Anhänglichkeit — an den jungen Hagenauer (I S. 639), an Pater Johannes in Seeon (I S. 518), an Thomas Linley (I S. 198)[15] — hervortreten, so äußert sich

---

heiten in etwas die außerordentliche Nachsicht Mozarts gegen denselben (S. 248 ff.).

14) Sein Verhältniß zu Puchberg (S. 230 f.) war ein rein privates, wenn auch der Umstand, daß sie Freimaurer waren, darauf bedeutenden Einfluß übte. Ob die Loge oder die Musikliebe die erste Veranlassung ihrer näheren Bekanntschaft war ist mir unbekannt.

15) Auch Kelly erzählt daß Mozart bei ihrem ersten Zusammentreffen

in späteren Jahren eine tief gemüthliche, liebende Freundschaft — ich erinnere an Bullinger (II S. 14), an Barisani (III S. 242 f.), Gottfried v. Jacquin (III S. 327 f.) — in mannigfacher Weise, und wir finden daß die, welche mit Mozart verkehrten, grade den treuen Freund in ihm lebhaft anerkennen[16]. Ein Orden, der die Verbrüderung seiner Mitglieder als Aufgabe verfolgte, mußte starke Anziehungskraft auf ihn üben, um so mehr als das ihm, wie jeder bedeutenden Natur, eigene lebhafte Unabhängigkeitsgefühl, das den Menschen nicht bloß nach Rang und Stand und ähnlichen äußeren Kategorien, sondern nach seinem wahren Werth geschätzt wissen wollte, in dem entsprechenden Princip der Gleichstellung aller Ordensbrüder innerhalb des Ordens Befriedigung fand. Auch die polemische Stellung, welche derselbe gegen

---

mit ihm viel und mit großer Liebe von Linley sprach, dessen Talent er in hohem Maaße geschätzt habe (Remin. I p. 225 f.).

16) Der Sänger Fischer schrieb am 1. April 1787 folgende weniger geschickte als wohlgemeinte Verse in Mozarts Stammbuch

Die holde Göttin Harmonie
der Töne und der Seelen,
ich dächte wohl, sie sollte nie
uns Musensöhnen fehlen.
Doch oft ist Mund und Herz verstimmt;
dort singen Lippen Honig,
wo doch des Neides Feuer glimmt —
— glaub mir, es gebe wenig
Freunde, die den Stempel tragen
echter Treu, Rechtschaffenheit.
Laß Dir nur noch dieses sagen:
prüf mein Herz und Redlichkeit;
wirst Du mich im Grund recht kennen,
willst mich dann Dein' Freund noch nennen,
gut! so sey dies ganz mein Lohn,
meine Freundschaft hast Du schon.

Sie lassen uns einen Blick thun in die damaligen Künstlerverhältnisse und Mozarts Stellung zu ihnen.

das Pfaffen- und Mönchswesen damals einnahm, konnte ihn eher anziehen als abstoßen; denn wiewohl streng katholisch erzogen, hatte er doch schon von seinem Vater eine entschiedene Abneigung gegen solches Unwesen überkommen[17], die wir schon wiederholt in bitterem Spott sich haben äußern sehen.

Finden wir Gründe genug uns Mozarts Anhänglichkeit an den Freimaurerorden zu erklären, so läßt sich auch mit Bestimmtheit annehmen, daß die Theilnahme an demselben auf seine Bildung von Einfluß gewesen sei. Wie tüchtig und sorgfältig auch die häusliche Erziehung gewesen war, welche den festen Grund zu allem legte, was in Mozart sich entwickelt hat, so waren doch die Verhältnisse in Salzburg zu beschränkt, um eine freie vielseitige Ausbildung des Geistes möglich zu machen, und die Reisen, der vorübergehende Aufenthalt in großen Städten, boten zwar vielfache, nie ungenutzt gebliebene Anregung, aber keine nachhaltige Ein-

---

17) Leop. Mozart schrieb seiner Tochter, als diese in einer Köchin, welche sechs Jahr im Kloster gewesen war und für sehr fromm galt, eine abgefeimte Betrügerin erkannt hatte (14. Oct. 1785): „Da sieht man was Eure Betschwesterei für ein abscheulicher Unterschied vom wahren Christenthum ist. Es ist doch immer gut, wenn man die Weiberklöster aufhebt. Es ist weder wahrer Beruf, weder übernatürlicher Zug, geistlicher wahrer Eifer, noch echte Schule der wahren Andacht und Abtödtung der Leidenschaften darinnen, sondern nichts als Zwang, Gleisnerey, Verstellung, Scheinheiligkeit und unendlich viele Kinderey und am Ende versteckte Bosheit." Und etwas später (16. Dec. 1785): „Ich habe in meinem Leben so vielerlei Menschen gekannt, aber allzeit ohntrüglich wahr gefunden, daß die Betschwesterey das ohnfehlbare Zeichen vieler moralischer Fehler ist, die solche abscheuliche boshafte Menschen durch die Scheinheiligkeit bedecken wollen." Diese Mischung von strenger Observanz und Freisinnigkeit war damals nicht selten. Ganz ähnlich schildert der Verfasser der Traditionen zur Charakteristik Oesterreichs, Freih. v. Schönholz, seinen Großvater (I S. 13 f.).

wirkung. Das ernste und lebendige Streben nach einer auf geistiger und sittlicher Bildung beruhenden Freiheit, welches sich damals in Wien ernstlich regte, wurde in jenen Jahren in der That wesentlich durch die Freimaurer vertreten, und in einen Kreis von Männern eingeführt zu sein, die in zusammenhängender Thätigkeit die höchsten Probleme theoretisch und praktisch zu lösen beflissen waren, konnte auf ihn nur günstig wirken. Wie weit auch das Geheimnißvolle und Symbolische des Ordens ihn anzog und auf seine Phantasie wirkte, mag dahin gestellt bleiben; bei einer künstlerisch leicht erregbaren Natur ist auch ein solcher Einfluß wohl denkbar.

Daß es Mozart mit seiner Maurerei voller Ernst war, beweist am besten, daß er sich bemühete, und mit Erfolg bemühete, auch seinen Vater zum Eintritt in den Orden zu bewegen, und der bereits (S. 270 f.) mitgetheilte Brief, in welchem er angesichts des nahen Todes sich mit ihm über die wahre Bedeutung, welche der Tod für den Maurer habe, ernst und würdig unterhält. Dies Zeugniß hat ihm auch seine Loge in einer auf ihn gehaltenen Trauerrede gegeben[18], aus welcher die ihn unmittelbar angehenden Worte hier angeführt werden mögen.

„Dem ewigen Baumeister der Welt gefiel es eines unserer geliebtesten, unserer verdienstvollsten Glieder aus unserer Bruderkette zu reißen. Wer kannte ihn nicht? wer schätzte ihn nicht? wer liebte ihn nicht, unsern würdigen Bruder Mozart? Kaum sind einige Wochen vorüber und er stand noch hier in unserer Mitte, verherrlichte noch durch seine zauberischen Töne die Einweihung unseres Maurertempels. — Wer von

18) Maurerrede auf Mozarts Tod. Vorgelesen bey einer Meisteraufnahme in der sehr ehrw. St. Joh. □ zur gekrönten Hoffnung im Orient von Wien vom Bdr. H.....r. Wien, gedruckt beym Br. Ignaz Alberti 1792. 8.

uns, meine Brüder, hätte ihm damals den Faden seines Lebens so kurz zugemessen? Wer von uns hätte gedacht, daß wir nach drei Wochen um ihn trauern würden? — Es ist wahr, es ist das traurige Loos der Menschheit mitten im Keimen die oft schon ganz ausgezeichnete Lebensbahn verlassen zu müssen; Könige sterben mitten in ihren Planen, die sie unausgeführt der Nachwelt überlassen; Künstler sterben, nachdem sie die ihnen verliehene Lebensfrist anwandten die Vervollkommnung ihrer Kunst auf den höchsten Grad zu bringen — allgemeine Bewunderung folgt ihnen in ihr Grab, ganze Staaten bedauern sie, und das allgemeine Loos dieser großen Männer ist — vergessen zu werden von ihren Bewunderern. Nicht so wir, meine Brüder! Mozarts früher Tod bleibt für die Kunst ein unersetzlicher Verlust — seine Talente, die er schon im frühesten Knabenalter äußerte, machten ihn schon dazumal zum seltensten Phänomen seines Zeitalters — halb Europa schätzte ihn — die Großen nannten ihn ihren Liebling und wir nannten ihn — Bruder. So sehr es aber die Billigkeit erfordert seine Fähigkeiten für die Kunst in unser Gedächtniß zurückzurufen, ebensowenig müssen wir vergessen ein gerechtes Opfer seinem vortrefflichen Herzen zu bringen. Er war ein eifriger Anhänger unseres Ordens; Liebe für seine Brüder, Verträglichkeit, Einstimmung zur guten Sache, Wohlthätigkeit, wahres inniges Gefühl des Vergnügens, wenn er einem seiner Brüder durch seine Talente Nutzen bringen konnte, waren Hauptzüge seines Charakters — er war Gatte, Vater, Freund seiner Freunde, Bruder seiner Brüder — nur Schätze fehlten ihm, um nach seinem Herzen hunderte glücklich zu machen“[19].

---

19) In dem der Rede angehängten Gedicht heißt es:
Er war im Leben gut und mild und bieder,
ein Maurer nach Verstand und Sinn;

Der Verbindung mit dem Freimaurerorden verdankte Mozart auch als Componist mancherlei Impulse. Wir werden später sehen, wie die Zauberflöte nicht allein der Anlage und Intention des Textes nach in der Freimaurerei wurzelt, sondern daß auch die musikalische Auffassung wesentlich durch dieselbe bedingt worden ist. Hier sollen nur die Compositionen erwähnt werden, welche Mozart für bestimmte Festlichkeiten in der Loge verfaßte; sie sind natürlich nur für Männerstimmen geschrieben und verrathen auch sonst, daß er sich an gewisse Bedingungen binden mußte.

Ein einfaches Lied von sanftem gefälligem Charakter ist die Gesellenreise[20], das, wie auch ein anderes schon

der Tonkunst Liebling! — denn er schuf uns wieder
zu höheren Empfindungen.
Getrennt ist nun das Band! ihn soll begleiten
der Maurersegen, froh und kühn —
denn unsere Bruderliebe soll ihn leiten
auch in das Land der Harmonien:
Die wir im Stillen folgten seinen Schritten,
zu suchen, die das Schicksal schlug,
wo er so oft in armer Wittwen Hütten
die ungezählte Gabe trug;
Wo er sein Glück auf Waisen-Segen baute,
das Kleid der nackten Armuth gab,
und Gottes Lohn dafür sich anvertraute,
der ihn begleitet bis ans Grab;
Der, eingewiegt durch die Sirenenlieder
der Schmeicheley, sich konnte freun
des frohen Blickes seiner armen Brüder,
und nicht vergaß ein Mensch zu seyn.

20) So ist das am 26. März 1785 componirte Lied im Original (André Verz. 93) überschrieben, das mit verändertem Text gedruckt ist (Oeuvres VI, 28). Die Worte des Originaltextes lauten

Die ihr einem neuen Grade
der Erkenntniß nun euch naht,
wandert fest auf eurem Pfade,
wißt, es ist der Weisheit Pfad;
nur der unverdroßne Mann
mag dem Quell des Lichts sich nahn.

früher componirtes, das mir nicht näher bekannt geworden ist, von der Orgel begleitet wird[21]. Dieses schließt mit einem Chor für zwei Tenor= und eine Baßstimme, und ähnliche dreistimmige Chöre sind auch in anderen Freimaurercantaten angewendet worden; leicht und populär um von Dilettanten gesungen zu werden. Dagegen setzen die Tenorpartien einen gebildeten Sänger voraus, der ebenfalls Mitglied des Ordens war, vielleicht Adamberger.

Von den beiden sicher hieher gehörigen Cantaten[22] ist

---

21) André besaß aus Mozarts Nachlaß in authentischer Abschrift ein Lied zum Schluß der □ aus zwei von einer Solostimme vorgetragenen Strophen und einem Chorsatz mit Orgelbegleitung bestehend, dessen Anfang er (handschriftl. Verzeichn. XII) notirt hat



22) Ich möchte vermuthen daß eine von Mozart unvollendet gelassene Cantate ebenfalls einen maurerischen Zweck hatte. Nach Nissen (Anhang S. 18 f.) und André (handschr. Verz. F.) war von derselben der erste Chor für zwei Tenor= und eine Baßstimme mit Begleitung des Quartetts, 1 Flöte, 1 Clarinette, 2 Oboen und 2 Hörner



in den Singstimmen mit beziffertem Baß vollständig niedergeschrieben und die Begleitung in Mozarts gewöhnlicher Weise skizzirt, ebenso die darauffolgende Tenorarie

die Maurerfreude zu Ehren Borns am 20. April 1785 componirt[23], kurz vor der Abreise des Vaters, in dessen Ge-



Von einer daran sich anschließenden zweiten Tenorarie in F-dur waren aber nur 17 Takte niedergeschrieben. Der dreistimmige Männerchor, die ausschließlichen Tenorsoli und die eigenthümliche Beschränkung des Orchesters machen eine freimaurerische Bestimmung wahrscheinlich, welcher der Charakter der Musik sehr wohl entspricht; über die Symbolik des Textes erlaube ich mir kein Urtheil. Im Mozarteum in Salzburg findet sich eine vollständige Partitur des ersten Chors und eines Theils der ersten Arie, aus Mozarts Nachlaß aber nicht von seiner Hand geschrieben. Der Chor aber ist vierstimmig, Sopran, Alt, Tenor und Baß, bearbeitet, dagegen sind die Blasinstrumente auf 2 Oboen und 2 Hörner beschränkt. Wahrscheinlich ist dies eine später, vielleicht mit Mozarts Bewilligung, gemachte Umarbeitung. Besonders der erste Chor ist sehr schön, schwungvoll und feierlich.

23) Sie ist mit einem von Mansfeld gestochnen Titelblatt in Wien gedruckt: „Die Maurerfreude, eine Kantate, gesungen am 24. April 1785 zu Ehren des H. w. Br. B..n von den B. B. der Loge zur G. H. im Orient von Wien, die Worte von Br. P..n, die Musik von Br. W. A. M....t.“ In dem Vorwort heißt es: „Gerührt von der Wohltath, welche der weiseste und gerechteste Monarch, Joseph II, über einen ihrer Mitbrüder ausgoß, und voll Gefühls über das bevorstehende Glück dieses edlen Mannes, dieses tiefsinnigen Gelehrten, dieses verdienstvollen M. hat die Versammlung der B. B.genannt zur G. H. in Wien beschlossen, ihre Empfindungen bei einem freundschaftlichen Freudenmahle in brüderlicher Eintracht und in Fröhlichkeit durch Dicht- und Tonkunst auszudrücken. Gegenwärtige Kantate ist ein vorzüglicher Theil der bei diesem Feste gesungenen Freudenlieder.“ Der Ertrag war zum Besten der Armen bestimmt. — In der Begleitung dieser Cantate ist außer dem Quartett, 2 Oboen und 2 Hörnern noch eine Clarinette verwendet, welche mit einiger Vorliebe behandelt ist — auch die tiefen Töne sind in der von Mozart oft gebrauchten

genwart sie noch aufgeführt ist. Den Hauptbestandtheil derselben bildet ein langes, in freier Form ausgeführtes Tenorsolo, dessen erster größerer Theil nach Art des Allegros einer Concertarie gegliedert ist, aber nichts von italiänischer Form an sich trägt, sondern in der aus Mozarts echt deutschen Werken bekannten Weise eine innige, treue Empfindung mit Würde ausspricht. Die Lebhaftigkeit des Ausdrucks steigert sich in einem Recitativ, das dann zu einem ernsten und schwungvollen Lied von zwei Strophen überleitet, dessen Schlußworte vom Chor wiederholt werden.

Die zweite „kleine Freimaurercantate" wurde am 15. Nov. 1791 componirt[24] und wenig Tage darauf von Mozart bei der Eröffnung der neuen Loge zur gekrönten Hoffnung aufgeführt; es ist die letzte Arbeit welche er vollendet hat. Sie hat in ihrer Anlage etwas mehr Abwechs-

---

Triolenfigur benutzt —; Stadler war wohl dabei thätig. In der Bibliothek des Conservatoriums in München findet sich eine geschriebene Partitur dieser Cantate, in welcher nicht allein der ursprüngliche Text „Sehen, wie dem starren Forscherauge" zu einem anderen „Sehen jenes Irrthums Nacht verschwinden" für den Gebrauch in der Kirche umgearbeitet, sondern auch der Schlußchor vierstimmig für Sopran, Alt, Tenor und Baß eingerichtet und durch Trompeten und Pauken verstärkt ist.

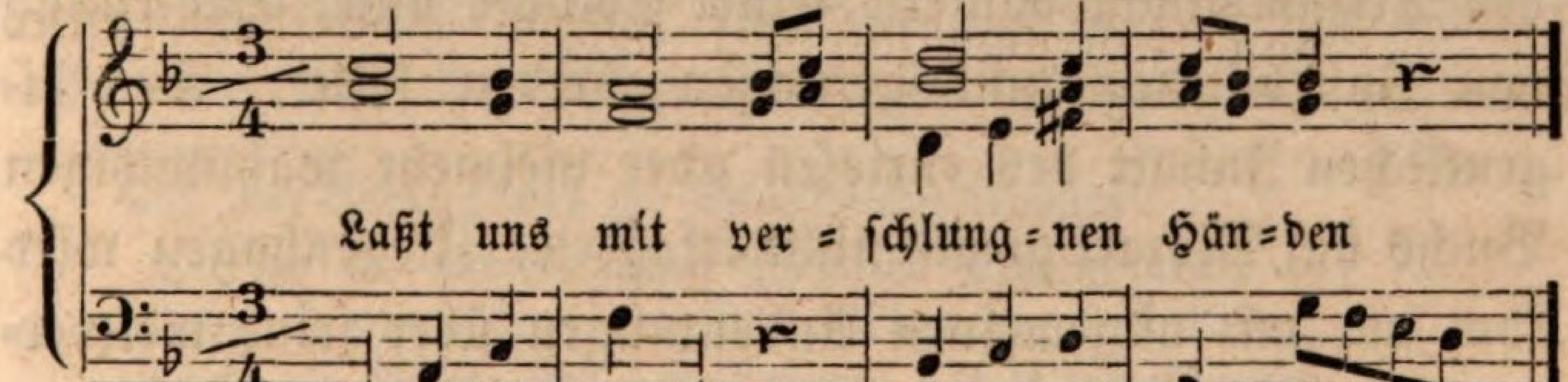
24) Sie ist die letzte Nummer in Mozarts Verzeichniß; das Autograph ist im Archiv des Vereins der Musikfreunde in Wien. „Verehrung und Dankbarkeit gegen den verewigten Mozart veranlaßten eine Gesellschaft Menschenfreunde" wie es in der Ankündigung (Wiener Zeitg. 25. Jan. 1792, N. 7 S. 217) heißt „die Herausgabe eines Werkes dieses großen Künstlers zum Vortheil seiner hülfsbedürftigen Wittwe und Waisen anzukündigen, eines Werkes, das man billig seinen Schwanengesang nennen kann, das er mit der ihm eigenen Kunst bearbeitet, und dessen Ausführung er zwei Tage vor seiner letzten Krankheit im Kreise seiner Freunde selbst dirigirt hat. Es ist eine Cantate auf die Einweihung einer Freimaurerloge in Wien, deren Worte die Arbeit eines Mitgliedes derselben sind." Die Partitur mit dem Originaltext erschien in Wien bei Jos. Hraschansky unter dem Titel: „Mozarts letztes Meisterstück,

lung; denn auf einen kurzen von kleinen Solos unterbrochenen Chor folgt ein Recitativ und eine Arie für Tenor, an die ein Recitativ sich anschließt, in welches Tenor und Baß sich theilen; auf dieses folgt ein Duett, nach welchem der erste Chor wiederholt wird. Sie ist sehr gefällig und populär gehalten und steht der eben erwähnten rücksichtlich der Tiefe und Energie des Ausdrucks nach.

Zwar nicht unmittelbar in Verbindung mit der Maurerei steht die Cantate: Die ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer ehrt[25], aber sie ist von Mozart offenbar als ein Ausdruck der Gesinnungen und Anschauungen aufgefaßt, welche die Freimaurerei zu verwirklichen strebte[26]. Frz. Heinr. Ziegenhagen, ein wohlhabender Kaufmann in Hamburg, fühlte sich, angeregt durch das Studium der Encyclopädisten, namentlich Rousseaus, berufen bei den verschiedenen Versuchen, welche man gegen Ende des vorigen Jahrhunderts machte die Pädagogik zu reformiren, auch mit

---

eine Cantate, gegeben vor seinem Tode im Kreise vertrauter Freunde." Angehängt ist der Cantate ein Lied zum Schluß der □



das allenfalls von Mozart sein könnte. Mit verändertem Text ist die Cantate unter dem Titel Das Lob der Freundschaft in Partitur bei Breitkopf u. Härtel erschienen.

25) Sie ist in Mozarts Verzeichniß als eine kleine teutsche Cantate für eine Stimme am Clavier im Juli 1791 angeführt, abgedruckt Oeuvres V und mehrmals allein.

26) Die Veranlassung zu dieser Composition ist, nachdem sie A. M. Z. I S. 745 kurz angedeutet war, ausführlich berichtet von G. Weber (Cäcilia XVIII S. 210 ff.).

Hand anzulegen und energischer und unumwundener als man es sonst wohl wagte die Erziehung zur einfältigen nackten Natur zurückzuführen. Er veröffentlichte aus allgemeiner Menschenliebe und väterlicher Zärtlichkeit, wie er sagt, eine ausführliche Schrift[27], in der er theils durch eine Kritik der biblischen Tradition nachzuweisen suchte daß die bisherigen Religionen einer gründlichen Aufklärung nicht genügen könnten, theils die wahre naturgemäße Erziehung und Ausbildung des Menschen theoretisch-praktisch begründete. Denn er hoffte dadurch alles Ernstes „theils weise Fürsten und aufgeklärte Universitäten zur Einführung der Verhältnißlehre zu bewegen, welche unverkennbare Vorzüge vor den gewöhnlichen Religionen behaupte, theils die Bekanntschaft solcher Eltern zu machen, welche ihre Kinder zur Landwirthschaft und zu einem kolonistischen Cirkel bestimmen möchten, wie er ihn seinen Ansichten gemäß in der Nähe von Straßburg zu errichten wünschte." Um das Buch in jeder Weise zu empfehlen ließ er sich von Chodowiecki acht zierliche Kupfer stechen und bat Mozart ein Lied zu componiren, wie es in den Versammlungshäusern seiner Colonie unter Begleitung von Instrumentalmusik gesungen werden sollte. Den eigentlichen Inhalt des curiosen oder vielmehr wahnwitzigen Buchs hat Mozart gewiß nicht erfahren, Ziegenhagen wird ihm nur mit allgemeinen Andeutungen über seine weltver-

27) Dies Buch von 633 Seiten führt den Titel: Lehre vom richtigen Verhältnisse zu den Schöpfungswerken und die durch öffentliche Einfürung derselben allein zu bewürkende allgemeine Menschenbeglückung herausgegeben von F. H. Ziegenhagen. Hamburg 1792. 8. Mozarts Composition ist auf vier Blättern in Typendruck angehängt. Es erschien auch mit einem neuen Titel Physidicaeologia ohne Namen des Verfassers 1794. — Ziegenhagen war 1753 in Straßburg geboren, kam später in seinen Verhältnissen zurück und machte 1806 im Steinthale bei Straßburg seinem Leben ein Ende.

besserischen Pläne, mit denen er es wie es scheint ganz ehrlich meinte, seinen Hymnus zugeschickt haben. Dieser nun drückt in emphatischer Weise das Streben nach Wahrheit, Verbrüderung, Menschenbeglückung aus[28], welche das letzte Ziel der Freimaurerei war, und Mozart konnte das um so eher im Sinne der letzten auffassen, als manche Freimaurerlieder von ganz ähnlichem Schlage sind. Denn allerdings ist ohne eine feste Ueberzeugung von dem inneren Gehalt und Werth solcher Phrasen schwer begreiflich, wie kahle abstracte Allgemeinheiten Mozart zu einer so tief empfundenen und ernsten Composition anregen konnten, als diese Cantate ist. Freilich gehörte auch eine nicht minder außerordentliche künstlerische Begabung und Bildung dazu um aus so nicht allein unpoetischen, sondern ganz formlosen Worten ein abgerundetes Kunstwerk zu machen. Das ist diese Cantate, wenn sie auch in der Anlage freier ist als gewöhnlich die Arien, und namentlich dem recitirenden Element großen Spielraum läßt, wie der rhetorisch docirende Text das mit sich bringt. Die Vereinigung dieser für den Verstand nöthigen declamatorischen Accentuation mit dem vollen Ausdruck des warmen Gefühls und das Begreifen beider unter ganz bestimmte

28) Der Anfang wird zur Erläuterung genügen:

Die ihr des unermeslichen Weltalls Schöpfer ehrt —
Jehovah nennt ihn oder Gott, Tien ihn oder Brama —
hört! — Worte aus der Posaune des Allherrschers!
laut tönt durch Erden, Monden, Sonnen ihr ew'ger Schall;
hört, Menschen! sie auch ihr!

Liebt mich in meinen Werken!
Liebt Ordnung, Ebenmaaß und Einklang!
Liebt euch! euch selbst und eure Brüder!
Körperkraft und Schönheit sey eure Zierd',
Verstandeshelle euer Adel!
Reicht euch gleichseit'ger Liebe Sich'rungshand,
die nur ein Wahn, nie Wahrheit euch so lang' entzog!

Und so geht es fort.

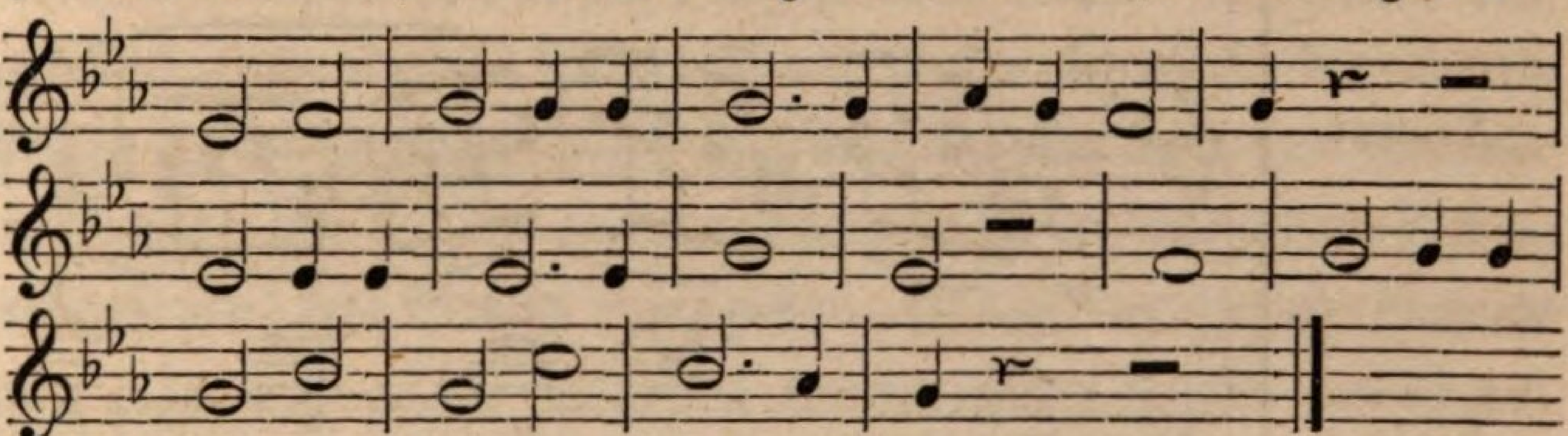
musikalische Formen ist an dieser Composition sehr merkwürdig und tritt vielleicht um so deutlicher hervor, je fremder für unsere Anschauungsweise die ganze Aufgabe ist. Dazu scheint Mozarts in der Maurerei wurzelnde Anschauungsweise wesentlich mitgewirkt zu haben. An einen specifisch freimaurerischen Charakter oder Stil der Musik wird Niemand denken wollen, allein in den schönsten Sätzen dieser Art — auch in der Zauberflöte — spricht sich etwas vom Wesen des Charakters, der sittlichen Ueberzeugung aus — ich möchte sagen der Tugend, wenn das nicht zu leicht mißverstanden werden könnte —, das der Musik fremd zu sein scheint, auch selten in ihren Aeußerungen hervortritt, aber z. B. auch bei Beethoven sich mitunter in großer Energie geltend macht. Wie sollte auch irgend etwas, das dem innersten Wesen des Menschen angehört, absolut von einer Kunst ausgeschlossen sein, die wenn irgend eine aus dem innersten Wesen des Menschen hervorgeht, wenn es gleich so wie es an und für sich ist durch dieselbe nicht dargestellt werden kann?

Eine Composition von wunderbarer Schönheit und höchst eigenthümlichem Charakter ist die im Juli 1785 componirte „maurerische Trauermusik bei dem Todesfalle der Br. Br. Meklenburg und Esterhazy“ für Orchester[29]. Schon die Zusammenstellung der Instrumente ist ungewöhnlich[30] und

29) Sie ist als Op. 114 in Stimmen bei André in Offenbach gedruckt.

30) Außer den Saiteninstrumenten sind 2 Oboen, 1 Clarinette — auch hier nur eine —, 3 Bassethörner, 1 Horn in Es, 1 Horn in C, und Contrafagott angewendet; zwei Bassethörner sind auf einem Nebenblatt geschrieben. Die Anwendung von drei Bassethörnern, welche uns schon bei den Vocalterzetten als Begleitung vorgekommen sind (S. 331), und auch in einem Adagio für 2 Clarinetten und 3 Bassethörner sich wiederholt, wird wohl in zufälligen Umständen mit begründet sein. Unter den Entwürfen im Salzburger Mozarteum finden sich noch Anfänge eines Adagio und Allegro für dieselben Instrumente.

die tiefen Klänge der Blasinstrumente sind für den Ausdruck des Feierlichen und Ernsten herrlich benutzt. Nach wenigen einleitenden Accorden derselben treten die Saiteninstrumente hinzu, und zwar behauptet die erste Violine durch das ganze Stück denselben Charakter, daß sie den Blasinstrumenten gegenüber in freien Figuren rhapsodisch sich ergeht und deren fester, tröstend mahnender Weise gegenüber die rührende Klage des tiefsten Schmerzes in den verschiedenartigsten Nuancen ausspricht[31]. Dies tritt am bedeutsamsten hervor, als nach der Einleitung ein Cantus firmus beginnt[32]



anfangs von den Oboen und der Clarinette leise, vom sechsten Takt an von allen Blasinstrumenten mächtig vorgetragen. Dem entsprechend umspielen ihn anfangs die Geigen mit anmuthigen Figuren welche sanften Schmerz ausdrücken,

31) Die zweite Geige und Bratsche treten zurück, sind aber zur harmonischen Stütze auf verschiedene Art mit der besten Wirkung verwendet.

32) Daß diese Melodie eine gegebene war und ihre bestimmte Bedeutung hatte, geht auch daraus hervor, daß Mozart sich dieselbe auf einem Nebenblatt flüchtig notirt hat, um sich bei der Ausführung nicht zu irren. Nach einer Mittheilung meines Collegen Heimsoeth geben die ersten sechs Takte den ersten Psalmton mit der ersten Differenz (nach dem Kölner Antiphonar) wieder; was folgt ist höchstwahrscheinlich eine locale Compilation mehrerer Psalmtöne für den bei Begräbnissen allgemein angewendeten Bußpsalm Miserere mei deus, wie deren an verschiedenen Orten verschiedene im Gebrauch sind. Die Melodie des ersten Gliedes findet sich unter römischen Differenzen vom Anfang des sechsten Psalmtons, die Melodie des zweiten kommt im siebenten Ton vor.

der sich dann aber mit immer gesteigerter Leidenschaftlichkeit gegen die ernste Mahnung empört. Indem dieser Sturm sich zu beschwichtigen beginnt, werden wir zu den einleitenden Motiven zurückgeführt, die aber jetzt in großartiger Weise gesteigert zugleich den Schluß vorbereiten, der zuletzt noch durch eine eigenthümliche kühne harmonische Wendung von tief schmerzlichem Ausdruck



herbeigeführt wird. Vergleicht man die contrapunktische Behandlung dieses Cantus firmus mit ähnlichen Arbeiten früherer Zeit, wie in der Betulia liberata [33], so sieht man, wie mit der technischen Meisterschaft auch die Tiefe der Empfindung und die Freiheit im Ausdruck derselben sich entwickelt hat; ähnliches finden wir in der Zauberflöte und im Requiem. Mozart hat nichts geschrieben das durch technische Behandlung und vollkommne Klangwirkung schöner, durch ernstes Gefühl und psychologische Wahrheit tiefer wirkte, als dieses kurze Adagio. Es ist der musikalische Ausdruck derselben männlich gefaßten Gesinnung, die dem Tod gegenüber dem Schmerz sein Recht läßt ohne sich durch ihn beugen oder blenden zu lassen, wie Mozart sie in jenem Brief an seinen Vater (S. 270 f.) ausspricht.

---

33) I S. 336 ff. vgl. auch S. 512. 518.

11.

Vergegenwärtigt man sich, wie Mozart in Wien durch Beschäftigungen und Zerstreuungen verschiedenster Art, denen er sich mit lebhafter, selbst leidenschaftlicher Theilnahme hingab, vielfach in Anspruch genommen, ein im Ganzen unruhiges Leben führte, so muß man sich ebensosehr über die große Zahl seiner Compositionen als über den allen eigenthümlichen Charakter der Reife und Vollendung verwundern. Das Erstaunen mehrt sich, wenn man sieht, wie jede Gelegenheit, jede äußere Veranlassung ihn nicht allein bereit und fertig findet zu zeigen daß er, wie Goethe es vom Künstler verlangt, die Musik commandirt, sondern sein Innerstes zu erschließen, sein Bestes herzugeben, so daß der äußere Impuls nur als der rechte Moment künstlerischer Weihe erscheint. Dazu vernehmen wir nun noch, daß Mozart ungern schrieb und damit gewöhnlich so lange wartete, bis der letzte Augenblick ihn drängte. Wir sahen schon, daß es dann gelegentlich zu spät wurde, daß er nicht mehr zur rechten Zeit fertig wurde, wie mit der Sonate für die Strinasacchi (S. 292), daß er nur soviel Zeit behielt die Stimmen aufzuschreiben ohne sie erst in Partitur zu setzen (S. 264. 340), oder daß er es dem Copisten kaum noch möglich machte seine Arbeit zu beendigen (S. 207) [1], und man darf nur sein thematisches Verzeichniß durchsehen um sich zu überzeugen, daß die meisten Compositionen so kurz als möglich vor dem bestimmten Termin niedergeschrieben sind. Der Vater, der als ein ordentlicher Mann vor allen Dingen auf gehörige Eintheilung der

1) Auf dem Autograph der für Adamberger 1783 componirten Arie (S. 101) findet sich die Bemerkung von Mozarts Hand: „Müssen alle Stimmen herausgezogen werden und radoppirt — gleich aber die parte cantante und gleich dem Herrn Adamberger hinschicken.“

Zeit hielt, erkannte darin einen Fehler, auf welchen er seinen Sohn oft aufmerksam machte. „Wenn Du Dein Gewissen recht erforschen willst", schreibt er ihm (11. Dec. 1777) „wirst Du finden, daß Du viele Sachen auf die lange Bank geschoben." Auch als Wolfgang in München am Idomeneo arbeitet, hält er für nöthig ihn zu ermahnen „nichts auf die lange Bank zu schieben" (18. Nov. 1781), und nachdem er sich bei seiner Anwesenheit in Wien überzeugt hatte, daß sein Sohn sich in dieser Beziehung nicht geändert habe, äußert er gegen Marianne auf Wolfgangs Mittheilung, daß er über Hals und Kopf die Oper Le nozze di Figaro fertig machen müsse (11. Nov. 1785): „Er wird immer daran geschoben und sich hübsch Zeit gelassen haben nach seiner schönen Gewohnheit, nun muß er auf einmal mit Ernst daran, weil er vom Grafen Rosenberg getrieben wird." Wie sehr man dem Vater Recht geben mag daß auch für den schaffenden Künstler eine geordnete und wohl berechnete Benutzung der Zeit wünschenswerth sei und daß Jeder durch ernsten Willen und Achtsamkeit hierin vieles über sich vermöge, so kann man doch, sieht man auf die außerordentliche Fruchtbarkeit Mozarts und den rastlosen Eifer mit welchem er bei seiner Arbeit war, wenn er sich daran gemacht hatte, darin nur eine Ungerechtigkeit erkennen, wenn er ihm Trägheit vorwirft, die ihn nur dann zum Arbeiten kommen lasse, wenn er durch äußere Umstände gezwungen werde[2]. Allein diese Ungerechtigkeit, mochte sie auch durch die Verstimmung des Vaters mitunter verschärft werden, beruhte sicherlich im Wesentlichen darauf, daß er die geniale Natur seines Sohnes grade

2) Vgl. S. 180. Auch von Paris aus glaubte Mozart den Vorwurf der Faulheit von sich abwehren zu müssen (II S. 273), und schrieb noch in Wien dem Vater (26. Mai 1781): „Glauben Sie mir sicher, daß ich nicht den Müssiggang liebe, sondern die Arbeit."

in der eigenthümlichen Art des Schaffens nicht völlig verstand, die innere Thätigkeit, das eigentliche Arbeiten desselben nicht würdigte, weil es äußerlich nicht hervortrat wohl gar unter scheinbar zerstreutem oder kindischem Thun sich verbarg, und nicht begriff daß die Abneigung gegen das Schreiben meistens ihren Grund in dem Gefühl hatte, daß die wahre innere Arbeit noch nicht vollbracht sei, die der äußeren des Schreibens vorangehen mußte.

Davon scheinen auch die keinen rechten Begriff zu haben, welche in der Bewunderung einer unbegreiflichen Raschheit der Production, die ein Zusammenfallen der Conception und der Ausführung der künstlerischen Idee selbst bei umfassendern Werken voraussetzt, den wahren Maaßstab für das außerordentliche Genie Mozarts finden und zugleich die angenommene Bequemlichkeit desselben in gewissem Sinn als die Ergänzung dieses ungewöhnlichen Talents betrachten. Als das großartigste Beispiel dieser Schnellkraft findet man noch immer die Ouverture zu Don Giovanni angeführt. „Die Leichtigkeit mit der Mozart componirte“ sagt Niemtschek (S. 55 f.) „hat er schon als Knabe gezeigt; ein Beweis daß sie ein Werk des Genies war. Aber wie oft überraschte er damit in seinen letzten Jahren selbst diejenigen, die mit seinen Talenten vertraut waren. Die Eingangssinfonie zum Don Juan ist ein merkwürdiges Beispiel davon. Mozart schrieb diese Oper im October 1787 zu Prag; sie war schon vollendet, einstudirt und sollte übermorgen aufgeführt werden, nur die Ouvertursinfonie fehlte noch. Die ängstliche Besorgniß seiner Freunde, die mit jeder Stunde zunahm, schien ihn zu unterhalten; je mehr sie verlegen waren, desto leichtsinniger stellte sich Mozart. Endlich am Abend vor dem Tage der ersten Vorstellung, nachdem er sich satt gescherzt hatte, ging er gegen Mitternacht auf sein Zimmer, fing an

zu schreiben und vollendete in einigen Stunden das bewundernswürdige Meisterstück." Diese Erzählung[3] wird durch den Bericht der Frau ergänzt (A. M. Z. I S. 290 f.). „Den vorletzten Tag vor der Aufführung des Don Juan in Prag, als die Generalprobe schon vorbei war, sagte er abends zu seiner Frau, er wolle in der Nacht die Ouverture schreiben, sie möge ihm Punsch machen und bei ihm bleiben, um ihn munter zu halten. Sie thats, erzählte ihm Märchen von Aladins Lampe, vom Aschenbutterl u. dgl., die ihn zu Thränen lachen machten. Der Punsch aber machte ihn so schläfrig, daß er nickte, wenn sie pausirte und nur arbeitete, wenn sie erzählte. Da aber diese Anstrengung, die Schläfrigkeit und das öftere Nicken und Zusammenfahren ihm die Arbeit gar zu schwer machten, ermahnte seine Frau ihn auf dem Kanapee zu schlafen, mit dem Versprechen ihn über eine Stunde zu wecken. Er schlief aber so stark, daß sie es nicht übers Herz brachte und ihn erst nach zwei Stunden weckte. Dies war um 5 Uhr; um 7 Uhr war der Copist bestellt, um 7 Uhr war die Ouverture fertig." Niemtschek, der vorher mit Recht bemerkt, daß ehe Mozart sich zum Schreibtisch setzte, das Werk in seinem Kopfe schon ganz vollendet war, wird auch das rasche Aufschreiben der Ouverture richtig beurtheilt haben; ob auch die Frau läßt sich bezweifeln, da sie ganz unbefangen hinzusetzt: „Einige wollen das Nicken und Zusammenfahren in der Musik der Ouverture erkennen", — was wirklich nachgesprochen und sogar geistreich gefunden ist[4].

---

3) Ebenso wurde sie berichtet A. M. Z. I S. 52; von Stiepanek in der Vorrede zur böhmischen Uebersetzung des Don Giovanni, welche mir nur durch Nissen bekannt ist (S. 520).

4) „Es giebt närrische Leute!" sagt Hoffmann dazu, der in den Fantasiestücken gegen die verbreitete Interpretation dieser Anekdote energisch protestirt (ges. Schr. VII S. 68 f.).

Vor einer unbefangenen Prüfung schwindet die nicht allein thörichte sondern selbst schädliche Vorstellung[5] von einer fabelhaften Schnelligkeit des Arbeitens als dem eigentlichen Kennzeichen des Genies zwar bald; aber eine richtige, umfassende und klare Einsicht von dem eigenthümlichen Wesen einer genialen Künstlernatur, wie sie sich im Schaffen und Arbeiten bewährt, zu gewinnen bleibt eine schwierige Aufgabe[6]. Indessen so wenig Mozart auch geneigt war über sich und seine Compositionen viel zu reden, so sind doch charakteristische Aeußerungen und Züge genug überliefert, um uns seine Eigenthümlichkeit auch nach dieser Seite hin zu vergegenwärtigen. Ein wichtiges Actenstück ist Mozarts Brief an einen nicht bekannten Baron v. P., in welchem uns, so wie er gedruckt ist, wenn auch vielleicht nicht ganz seine Worte, doch wohl im Wesentlichen seine Meinung mitgetheilt ist[7].

„Nun komme ich auf den allerschwersten Punkt in Ihrem

---

5) C. M. v. Weber hebt aus eigener Erfahrung „die unseligen Folgen der auf ein junges Gemüth so lebhaft wirkenden Wunderanecdoten von hochverehrten Meistern, denen man nachstrebt" hervor (hinterl. Schr. I S. VIII).

6) Rochlitz hat öfter und besonders in dem Aufsatz Ein guter Rath Mozarts (A. M. Z. XXII S. 297 ff. Für Freunde der Tonk. II S. 281 ff.) über Mozarts Art zu arbeiten richtigere Ansichten ausgesprochen.

7) Dieser oft gedruckte Brief ist zuerst von Rochlitz mitgetheilt (A. M. Z. XVII S. 561 ff.). Da unabweisbare Gründe darthun, daß Rochlitz dabei Zusätze und Aenderungen gemacht haben müsse, so habe ich den ganzen Brief mit den nöthigen kritischen Erörterungen Beil. XXI abdrucken lassen. Allerdings werden dadurch auch Zweifel an der Authenticität des hier mitgetheilten Abschnittes rege, und vermuthlich wird der Leser an manchen Stellen einen Abstich gegen die aus so vielen unzweifelhaften Briefen Mozarts ihm bekannte Ausdrucksweise desselben empfinden; aber da es nicht erwiesen ist, daß der Brief ganz untergeschoben sei, er vielmehr nur eine Redaction erfahren zu haben scheint, so durfte dies Document hier nicht übergangen werden.

Briefe", heißt es „und den ich lieber gar fallen ließ, weil mir die Feder für so was nicht zu Willen ist. Aber ich will es doch versuchen, und sollten Sie nur was zu lachen darin finden. Wie nämlich meine Art ist beim Schreiben und Ausarbeiten, von großen und derben Sachen nämlich. Ich kann darüber wahrlich nicht mehr sagen als das; denn ich weiß selbst nicht mehr und kann auf weiter nichts kommen. Wenn ich recht für mich bin und guter Dinge, etwa auf Reisen im Wagen, oder nach guter Mahlzeit beim Spazieren, und in der Nacht, wenn ich nicht schlafen kann: da kommen mir die Gedanken stromweis und am besten. Woher und wie das weiß ich nicht, kann auch nichts dazu. Die mir nun gefallen, die behalte ich im Kopfe, und summe sie auch wohl vor mich hin, wie mir Andere wenigstens gesagt haben. Halt ich das nun fest, so kommt mir bald eins nach dem andern bey, wozu so ein Brocken zu brauchen wäre, um eine Pastete daraus zu machen, nach Contrapunkt, nach Klang der verschiedenen Instrumente et caetera, et caetera, et caetera! Das erhitzt mir nun die Seele, wenn ich nämlich nicht gestört werde; da wird es immer größer; und ich breite es immer weiter und heller aus; und das Ding wird im Kopfe wahrlich fast fertig, wenn es auch lang ist, so daß ichs hernach mit einem Blick, gleichsam wie ein schönes Bild oder einen hübschen Menschen im Geiste übersehe, und es auch gar nicht mehr nach einander, wie es hernach kommen muß, in der Einbildung höre, sondern wie gleich alles zusammen. Das ist nun ein Schmauß. Alles das Finden und Machen gehet in mir nur wie in einem schönstarken Traum vor: aber das Ueberhören, so alles zusammen, ist doch das Beste. Was nun so geworden ist, das vergesse ich nicht leicht wieder; und das ist vielleicht die beste Gabe, die mir unser Herregott geschenkt hat. Wenn ich nun hernach einmal zum Schreiben komme,

so nehme ich aus dem Sack meines Gehirns, was vorher, wie gesagt, hineingesammelt ist. Darum kommt es hernach auch ziemlich schnell aufs Papier, denn es ist, wie gesagt, eigentlich schon fertig, und wird auch selten viel anders als es vorher im Kopfe gewesen ist. Darum kann ich mich auch beym Schreiben stören lassen; und mag um mich herum mancherley vorgehen: ich schreibe doch; kann auch dabey plaudern, nämlich von Hühnern und Gänsen, oder von Gretel und Bärbel u. dgl. Wie nun aber über dem Arbeiten meine Sachen überhaupt eben die Gestalt oder Manier annehmen daß sie mozartisch sind und nicht in der Manier irgend eines Anderen: das wird halt ebenso zugehen wie daß meine Nase ebenso groß und herausgebogen, daß sie mozartisch und nicht wie bey anderen Leuten geworden ist! Denn ich lege es nicht auf Besonderheit an, wüßte die meine auch nicht einmal näher zu beschreiben; es ist ja aber wohl bloß natürlich, daß die Leute, die wirklich ein Aussehen haben, auch verschieden von einander aussehen, wie von außen so von innen. Wenigstens weiß ich, daß ich mir das eine so wenig als das andere selbst gegeben habe."

„Damit lassen Sie mich aus für immer und ewig, bester Freund, und glauben Sie ja nicht, daß ich aus anderen Ursachen abbreche, als weil ich nichts weiter weiß. Sie, ein Gelehrter, bilden sich nicht ein, wie sauer mir schon das geworden ist! Anderen Leuten würde ich gar nicht geantwortet haben, sondern gedacht: Mutschi buochi quittle? Etsche Malappe Mumming."

Wie sehr man irrt, wenn man glaubt, Mozarts genialer und leicht producirender Natur sei die Arbeit, die angestrengte Arbeit erspart worden, kann zwar schon die allgemeine Erfahrung lehren, welche zeigt, daß in jeder Kunst und Wissenschaft die größten Männer, welche Bleibendes geschaffen

haben, auch unausgesetzt und im Verhältniß zu ihrer genialen Natur um so eifriger und ernster gearbeitet haben. Auch haben wir uns überzeugt, daß Mozart in seiner Jugend, so lange er unter der Obhut des Vaters war, von den regelrechtesten Studien und eigentlichem Arbeiten nichts erspart blieb. Und er selbst wollte als reifer Mann und entwickelter Künstler keineswegs für den gelten, der in sorgloser Genialität seine Compositionen hinwerfe oder sich seiner redlichen Mühe und Anstrengung schäme. In der Zueignung seiner Quartetts an Haydn bezeichnet er diese ausdrücklich als die Frucht einer langen und mühevollen Arbeit und in einer Unterredung mit dem Orchesterdirector Kucharz in Prag vor der Aufführung des Don Giovanni äußerte er gegen diesen: „Ich habe mir Mühe und Arbeit nicht verdrießen lassen für Prag etwas Vorzügliches zu leisten. Ueberhaupt irrt man, wenn man denkt, daß mir meine Kunst leicht geworden ist. Ich versichere Sie, lieber Freund, Niemand hat soviel Mühe auf das Studium der Composition verwendet als ich. Es giebt nicht leicht einen berühmten Meister in der Musik, den ich nicht fleißig und oft mehrmals durchstudirt hätte.“ Und in der That, setzt der Berichterstatter hinzu, man sah die Werke großer Tonkünstler z. B. Seb. Bachs, Durantes, Porporas, Leos, Händels u. dgl. auch da noch, als er bereits klassische Vollkommenheit erreicht hatte, auf seinem Pulte; besonders waren Bachs und Händels Fugen und Präludien immer auf seinem Klavier[8]. Wie eifrig und fruchtbar dieses durch van Swieten angeregte Studium für ihn wurde haben wir bereits gesehen. Rochlitz[9] berichtet daß er

8) Nissen S. 655, dessen Quelle ich nicht nachweisen kann.

9) Rochlitz A. M. Z. I S. 115 f. Für Freunde der Tonkunst IV S. 239.

die vorzüglichsten Werke Händels so inne hatte, als wenn er lebenslang Director der Londoner Akademie zur Aufrechterhaltung der alten Musik gewesen wäre; — er hatte, als er nach Leipzig kam, kurz vorher Händels Acis und Galathea und den Messias für van Swieten bearbeitet und war frisch von diesen Eindrücken. „Händel" hörte Rochlitz ihn sagen „weiß am besten unter uns allen, was großen Effect thut; wo er das will, schlägt er ein wie ein Donnerwetter." Nicht allein seine Chöre bewunderte er, sondern auch viele seiner Arien und Solos, an denen man damals wenig Geschmack fand [10]. „Wenn er da auch manchmal nach der Weise seiner Zeit hinschlendert", sagte er „so ist doch überall etwas darin" [11]. In Leipzig lernte er nun auch Seb. Bachs Gesangscompositionen kennen. Doles ließ ihm von dem Thomanerchor die wunderbare achtstimmige Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied" vorsingen. Aufs lebhafteste überrascht von diesem Flut auf Flut drängenden Gesangsmeer hörte er mit der gespanntesten Aufmerksamkeit zu und rief dann voller Freude aus: „Das ist doch einmal etwas, woraus sich was lernen läßt!" Als er hörte daß man in der Thomasschule noch mehrere Motetten Bachs habe, bat er sie sich aus und weil keine Partitur vorhanden war, ließ er sich die Stimmen geben, legte sie rings um sich her, vertiefte sich ganz in ihr Studium und ließ nicht ab bis er alle durch-

10) So erklärte Haydn, Händel sei groß in seinen Chören, aber mittelmäßig im Sologesang (Griesinger biogr. Not. S. 115).

11) Beethovens Aeußerung: „Händel ist der unerreichte Meister aller Meister! geht hin und lernt mit wenigen Mitteln so große Wirkungen hervorbringen!" ist bekannt (Studien, Anhang S. 22). Gluck führte Kelly, wie dieser erzählt (Remin. I p. 255), in sein Schlafzimmer und zeigte ihm Händels Bild, welches er neben seinem Bett aufgehängt habe, um beim Erwachen ehrfurchtsvoll den gigantischen Genius zu begrüßen, den er sein Lebelang als Muster zu studiren beflissen gewesen sei.

gearbeitet hatte; erbat sich auch eine Copie dieser Motetten[12]. Und daß er nicht bloß die Meister früherer Zeiten, sondern auch die mitlebenden zum Gegenstand seines Studiums machte und daß er wohl wußte, wie er sich dieselben zu Nutzen machen konnte, beweist der Eifer, mit welchem er Bendas Monodramen studirte (II S. 328 f.), ebenso die früher erwähnte Aeußerung welche er gegen Frank über das Studium der französischen Opern machte (S. 300) und am deutlichsten die Spuren der Einwirkung, wie bedeutende Leistungen sie auf eine geniale und selbstschöpferische Natur ausüben, welche sich in seinen Werken finden.

Verschieden von solchen allgemeinen, vorbereitenden Studien ist das was man bei der eigentlichen selbständigen Production als das Arbeiten zu bezeichnen pflegt, das Formgeben, namentlich die technische Ausführung und Vollendung. Sowie es aber bei einem jeden Kunstwerk — und dies gilt vor allem von der Musik — unmöglich ist Form und Inhalt absolut zu scheiden, und jedes als ein für sich bestehendes Element aufzuweisen, so ist auch bei der künstlerischen Production selbst in keinem Moment die schaffende, erfindende Kraft und die gestaltende, ausführende völlig zu trennen. Jedes Erzeugen auf geistigem wie auf physischem Gebiet ist dem Menschen ein Geheimniß; wie und woher dem Künstler blitzartig die Idee entsteht, aus welcher wie aus einem Keim ein Kunstgebilde sich gestaltet, das weiß er selbst so wenig als sich das vollendete Kunstwerk, wie fein und scharf man es auch zergliedern mag, bis zu dem Moment der eigentlichen Conception verfolgen läßt. Unzweifelhaft ist aber bei der höchsten Inspiration, welche die gesammten künstlerischen Kräfte auf den Punkt der schöpferischen Production concentrirt, auch die Summe der künstlerischen Bildung und

12) Rochlitz A. M. Z. I S. 117.

Intelligenz, zur Divination gereift und gesteigert, unmittelbar betheiligt, sonst würde das Product der schaffenden Begeisterung nicht in einer bestimmten Gestalt, einer Gestalt, welche künstlerischer Aus- und Fortbildung fähig und bedürftig ist, ausgeprägt erscheinen; diese Ausbildung selbst durch eine der Entstehung fremde Kraft wäre undenkbar. Die Entwickelung des künstlerischen Gehaltes aus einem solchen Keim — durch Gestaltung in bestimmten Formen, durch Combination mit anderen musikalischen Ideen und Gedanken, welche im Verfolg des innerlichen Durcharbeitens aus demselben hervorgehen oder sich anschließen —, ist aber ebensowenig eine ausschließliche Thätigkeit des Verstandes und der selbstbewußten Reflexion, sondern sie ist in jedem Moment, selbst da wo es sich um die formale Ausbildung nach bestimmten Normen handelt, von dem Hauch der unmittelbar schaffenden Kraft durchdrungen und belebt. Das ist es, was die Werke genialer und schöpferischer Naturen als solche bezeichnet, daß auch in demjenigen, was nur als die Erfüllung eines gebotenen Gesetzes erscheint, sich die Freiheit einer selbständigen Individualität offenbart. Denn das, was als formale Vorschrift und abstracte Regel ausgesprochen und als solche erlernt und angewendet werden kann, ist ja nur der unvollkommene Ausdruck eines lebendigen Naturgesetzes, nach welchem die Dinge entstehen und sich entwickeln, das allem künstlerischen Schaffen zu Grunde liegt. Sowie jede Erscheinung die individuelle Darstellung des allgemeinen Gesetzes ist, so trägt die Seele des schaffenden Künstlers dieses allgemeine Gesetz des Hervorbringens in sich, nicht als ein erkanntes, angelerntes, sondern als ein eingebornes, von seiner individuellen Natur ganz durchdrungenes und nur durch diese wirksames: seine Individualität ist das Medium, durch welches jenes Gesetz lebendig

und productiv wird; Wahrheit, welche allein der Ausfluß der ewigen Naturgesetze sein kann, und Freiheit, welche das Wesen der Individualität ausmacht, sind in seinen Schöpfungen unlösbar verschmolzen. Je fester die Vereinigung dieser scheinbar einander widerstreitenden und aufhebenden Gegensätze in der Natur des Künstlers begründet ist, je tiefer sie in derselben wurzelt, um so mehr wird auch im Kunstwerk der Gegensatz des Schaffens und Arbeitens, der Form und des Inhalts, des Allgemeinen und Individuellen — und wie man denselben sonst fassen mag — aufgehoben erscheinen, es wird als ein mit Nothwendigkeit in seiner ganzen Eigenthümlichkeit so und nicht anders gewordenes sich darstellen. Allein die dem Künstler inwohnende schöpferische Kraft wirkt in ihm nicht mechanisch, wie ein Uhrwerk das einmal aufgezogen fortarbeitet bis es abgelaufen ist, sondern die Aufgabe, welche jedem Menschenleben auf geistigem und sittlichem Gebiet gestellt ist, in unausgesetztem Ringen die Ausgleichung jener Gegensätze zu erstreben, erneuert sich auch für den Künstler fort und fort im Großen wie im Kleinen. Das ist das eigentliche Arbeiten des Künstlers, wenn er alle geistigen Kräfte im freien Spiel sich entfalten läßt, um sie auf den einen Punkt hin zu concentriren, und — wie auch in verschiedenen Momenten bald diese bald jene vorzugsweise wirksam werde — nie die einzelne Kraft allein und einseitig anzuspannen, sondern alle gemeinsam dem gemeinsamen Ziel zuzulenken. Diese Thätigkeit in jedem Moment als den Ausfluß der vollendeten Kraft und Gesundheit der gesammten künstlerischen Organisation zu empfinden ist nur dem Künstler verliehen, es ist, wie das auch Mozart andeutet, sein höchster Genuß, eine wahre Beseligung, wie ja in allem menschlichen Thun die That die höchste Befriedigung gewährt und nicht ihr Werk. Wäre es möglich den Bewegungen der künst-

lerischen Natur im Schaffen mit geistigem Auge zu folgen, wie das leibliche Auge den Bewegungen eines schönen, kräftigen, ausgebildeten Körpers mit Entzücken nachgeht, ein solcher Genuß würde den weit überbieten, welchen das Auffassen des fertigen Kunstwerks gewähren kann. Aber der Betrachtung ist es nicht vergönnt diesen Proceß des künstlerischen Schaffens in seinen einzelnen Momenten zu verfolgen; je vollendeter ein Kunstwerk ist, um so weniger kann es gelingen, die Weise und den Weg seiner Entstehung daraus abzuleiten, es kann nur als ein fertiges aufgefaßt und genossen werden.

Die Art und Weise der allmähligen Gestaltung und Ausbildung der künstlerischen Ideen bis zum vollendeten Kunstwerk nimmt bei verschiedenen Künstlern sehr verschiedene Gestalt an; denn auch bei groß und bedeutend organisirten Naturen sind diese und jene Fähigkeiten, welche dabei mitwirken, verschieden geartet und entwickelt. Die Vorstellungen von schwer und leicht, rasch und langsam Arbeiten, an sich unbestimmt und nur relativ gültig, sind meistens von äußerlichen Beobachtungen und Merkmalen entnommen, die für das Wesentliche nicht viel beweisen. Es ist nicht wesentlich, ob ein Künstler durch äußere Eindrücke aller Art leicht gestört wird in seiner künstlerisch schaffenden und bildenden Thätigkeit, oder ob er unbeirrt durch das was von außen an ihn herankommt seine innere Arbeit fortführen und vollenden kann; es ist nicht wesentlich, ob ein Künstler das Bedürfniß fühlt, oder auch nur es sich zur Gewohnheit gemacht hat, die geistige Arbeit auf Schritt und Tritt möglichst zu controliren und jede schöpferische Regung schriftlich zu fixiren, oder ob er auf diese äußere Beihülfe verzichtet und allein in der Vorstellung seine Ideen sammelt, prüft, sichtet, verbindet und verarbeitet. Das Wesentliche, das was keinem wahren Künstler fehlt,

ist die Kraft während des ganzen Verlaufs der inneren Beschäftigung und Verarbeitung künstlerischer Ideen von ihrer ersten Conception bis zur völligen Zeitigung und Reife durch alle Wandlungen, Unterbrechungen und Störungen dieses Entwickelungsganges hindurch, den ersten schöpferischen Impuls in seiner vollen Energie stets lebendig fortzeugen zu lassen, und dadurch die Idee des Ganzen in jedem Moment des Gestaltens und nach allen Seiten hin als die für alle Einzelnheiten der Auffassung und Form maaßgebende Potenz in voller Wirksamkeit zu erhalten. Und man kann kaum entscheiden, ob man diese Kraft da mehr bewundern soll, wo sie Production und Gestaltung in einem stetigen Fluß zu erhalten scheint, oder da wo sie aus einem Wust scheinbar unzusammenhängender Einfälle und stets neu ansetzender Versuche zuletzt ein einiges, fest geschlossenes, klares Ganze entstehen läßt.

Mozart bewährt nach allen Seiten hin eine äußerst glückliche Organisation. Seine reiche und leicht erregbare Erfindungskraft wurde durch den feinsten Formensinn unterstützt, welcher durch vielseitige und gründliche Studien zu einer solchen Sicherheit entwickelt war, daß Mozart die verschiedensten Formen der musikalischen Gestaltung wie instinctmäßig anwendete und ausführte. Dazu kam die Gabe unabhängig und gleichsam abgeschieden von der Außenwelt im Innern zu schaffen und bis ins feinste Detail auszubilden, das so Gebildete nicht allein in jedem Augenblick klar anzuschauen und vollständig zu überblicken, sondern mit einem bewundernswürdigen Gedächtniß festzuhalten um es sobald er wollte auch äußerlich zu fixiren.

Wodurch ein Künstler momentan productiv angeregt oder gestimmt werde, das wird ihm selbst selten bewußt sein, noch weniger wird es sich fixiren lassen. Es kommt auch in der

Regel wenig darauf an; denn der äußerliche Impuls pflegt mehr nur die Veranlassung als der treibende Keimpunkt für das Kunstwerk zu sein, so daß man gewöhnlich da, wo man darüber unterrichtet ist, am meisten zu bewundern hat, wie durch diese Veranlassung eine solche Schöpfung hervorgerufen werden konnte. Am meisten gilt dies von der Musik, da die musikalische Production ihre Anregung unmittelbar weder aus der Natur noch aus der Gedankenwelt schöpfen kann. Es wäre gewiß vom höchsten Interesse, wenn man den Proceß verfolgen könnte, durch welchen Eindrücke, welche die Seele des Künstlers von jenen Seiten her empfängt, bestimmte musikalische Ideen hervorrufen; dies scheint aber nicht vergönnt, und sobald der musikalische Gedanke da ist, wird er als solcher und der Natur der Musik gemäß ausgebildet; das Kunstwerk, welches auf diesem Wege entstanden ist, kann nicht wieder unmittelbar an die äußere Veranlassung angeknüpft werden. Daher ist die Frage nach der Veranlassung, namentlich bei Musikwerken, in der Regel eine ziemlich müssige und nur durch das Interesse gerechtfertigt, welches man bei außerordentlichen Menschen und deren Werken auch an äußerlichen und an sich geringfügigen Umständen und Verhältnissen nimmt; für das künstlerische Verständniß wird dadurch selten viel gewonnen. Von größerer psychologischer Bedeutung sind schon solche Züge, welche uns von der geistigen Richtung und Empfindungsweise des Künstlers überhaupt eine klarere Vorstellung geben, wenn sie gleich für das Einzelne keinen Aufschluß gewähren. So erfahren wir daß der Anblick der schönen Natur Mozart ganz besonders zur Productivität stimmte. „Wenn er mit seiner Frau durch schöne Gegenden reiste“, erzählt Rochlitz nach den Mittheilungen Constanzes (A. M. Z. I S. 147) „sah er aufmerksam und stumm in die ihn umgebende Welt hinaus; sein gewöhnlich mehr in sich

gezogenes und düstres als muntres und freies Gesicht heiterte sich nach und nach auf, und dann fing er an zu singen oder vielmehr zu brummen, bis er endlich ausbrach: Wenn ich das Thema auf dem Papier hätte! Und wenn sie ihm etwa sagte, daß das ja wohl zu machen sei, so fuhr er fort: Ja mit der Ausführung — versteht sich! Es ist ein albern Ding, daß wir unsere Arbeiten auf der Stube aushecken müssen!" Er suchte deshalb auch im Sommer auf dem Lande oder in einem Garten zu wohnen; es ist bekannt daß er den Don Giovanni in Prag und die Zauberflöte in Wien größtentheils in einem Gartenhaus schrieb, und als er im Sommer 1788 eine Gartenwohnung bezogen hatte, schrieb er an Puchberg (Beil. XX, 2): „Ich habe in den zehn Tagen daß ich hier wohne mehr gearbeitet als im andern Logis die zwey Monat." Bei einer so gesunden Natur wie Mozart es war nimmt diese Empfänglichkeit für die Natur um so weniger Wunder, als er unter den Eindrücken der wunderbar schönen Natur Salzburgs aufgewachsen war. Allein gebunden, oder auch nur vorzugsweise angewiesen auf solche Umgebungen und auf äußere Einflüsse überhaupt war er keineswegs. Vielmehr war er eigentlich fortwährend und unter allen Umständen mit musikalischen Gedanken und Arbeiten beschäftigt. „Sie wissen" schreibt er seinem Vater (II S. 273) „daß ich so zu sagen in der Musique stecke, daß ich den ganzen Tag damit umgehe, daß ich gern speculire, studire, überlege." Das war auch denen, welche mit ihm verkehrten, wenn sie etwas genauer beobachteten, wohl bemerkbar. Seine Schwägerin Sophie charakterisirt seine Art sehr gut (Nissen S. 627 f.): „Er war immer guter Laune, aber selbst in der besten sehr nachdenkend, einem dabei scharf ins Auge blickend, auf alles, es mochte heiter oder traurig sein, überlegt antwortend, und doch schien er dabei an ganz etwas

anderem tief denkend zu arbeiten. Selbst wenn er sich in der Frühe die Hände wusch, ging er dabei im Zimmer auf und ab, blieb nie ruhig stehen, schlug dabei eine Ferse an die andere und war immer nachdenkend. Bei Tisch nahm er oft eine Ecke der Serviette, drehte sie fest zusammen, fuhr sich damit unter der Nase herum und schien in seinem Nachdenken nichts davon zu wissen und öfters machte er dabei noch eine Grimasse mit dem Munde. Auch sonst war er immer in Bewegung mit Händen und Füßen, spielte immer mit etwas z. B. mit seinem Chapeau, Taschen, Uhrband, Tischen, Stühlen, gleichsam Klavier." Sein Friseur pflegte, wie mir Karajan mittheilte, noch in späten Jahren zu erzählen, was das für eine Noth gewesen sei Mozart zu frisiren, der dabei nie still gesessen habe; alle Augenblicke sei ihm etwas eingefallen, dann sei er wohl ans Klavier gegangen und der Friseur habe ihm mit dem Zopfband in der Hand nachlaufen müssen. Daß er, während er sich körperliche Bewegung machte, beim Kegeln, Billardspielen, Reiten seinen musikalischen Gedanken nachhing ist schon bemerkt (S. 243 f.); vielleicht rührte seine Aengstlichkeit beim Reiten davon her, daß seine Aufmerksamkeit dadurch zu sehr von der Lenkung des Pferdes abgezogen wurde. Auch geselliges Gespräch störte ihn wie Frau Haibel angiebt in dieser inneren Arbeit nicht; und wir sahen schon (II S. 499 f.) wie sehr es seinem Schwager Lange auffiel, daß Mozart, wenn er mit bedeutenden Arbeiten beschäftigt war, mehr als sonst an gewöhnlichen Späßen und trivialer Unterhaltung Gefallen fand: er suchte darin wie in der körperlichen Beschäftigung ein Gegengewicht gegen die geistige Thätigkeit. Ja selbst wenn er Musik hörte und diese ihn nicht vollständig in Anspruch nahm, war er im Stande seinen eigenen musikalischen Gedanken nachzuhängen und die Musik, die an sein Ohr drang,

ebensogut zu ignoriren wie Störungen anderer Art; seine ältere Schwägerin Frau Hofer erzählte Neukomm daß Mozart auch in der Oper — wie der welcher ihn genauer kannte, an der unruhigen Bewegung der Hände, am Blick, an der Art mit der er die Lippen wie zum Singen oder Pfeifen rührte, leicht wahrnehmen konnte — ganz von seiner inneren musikalischen Thätigkeit in Anspruch genommen wurde.

Ein völliges Abwenden von allem äußeren Treiben und ein gänzliches Zurückziehen auf sich selbst erscheint den Meisten bei dem, welcher geistig angestrengt arbeitet, naturgemäß und begreiflich, und auch die, welche an so concentrirter geistiger Thätigkeit keinen eigentlichen Antheil nehmen, pflegen doch vor solchem Abschließen gegen die äußere Welt eine gewisse Achtung zu empfinden. Allein wenige vermögen das innere Leben klar zu fassen, welches im tiefsten Schacht des Geistes rastlos arbeitet, schafft und bildet, ohne doch den Zusammenhang mit dem äußeren Thun ganz aufzugeben, sondern auch an diesem sich soweit betheiligt, daß wir ein Doppelwesen vor uns zu sehen glauben, welches zu gleicher Zeit nach verschiedenen Seiten hin Leben und Thätigkeit entwickelt, zu gleicher Zeit auf verschiedenen Bahnen sicher und selbständig wandelt. Wenn gleich dabei die nach außen gerichtete Thätigkeit gegen die innere meistens zu kurz kommt, so pflegt doch ein oberflächlicher Beobachter sich nur an diese zu halten und ohne von dem inneren Schaffen etwas zu ahnen, als dessen Abfall das äußerliche Thun zu betrachten ist, nur dieses ins Auge zu fassen und zu beurtheilen. Auch Mozarts Vater hatte offenbar von dieser Organisation kein völliges Verständniß; auch er begriff und würdigte die innere Thätigkeit, das eigentliche Schaffen und Arbeiten seines Sohnes nicht auf die richtige Art und schätzte als Fleiß und Arbeit nur die letzte, eine lange ununterbrochne Kette geistiger Anstrengun-

gen und Mühen abschließende Thätigkeit, das Niederschreiben, wodurch allerdings das künstlerische Gebilde erst als abgeschlossen und fertig dargestellt wurde. Dieses aber galt Mozart selbst als das Unwesentliche, weil es nur ein äußerliches Fixiren des im Geiste Vollendeten war, es fiel ihm lästig, weil die freie geistige Production dabei den allergeringsten Antheil hatte; er schob es so lange als möglich auf, nicht allein weil er sich die Freiheit über ein Kunstwerk das ihn innerlich beschäftigte so lange als möglich vorbehielt — und nie ließ er sich zum Aufschreiben drängen ehe sein Werk völlig gereift war —, sondern auch weil er mehr Befriedigung im Schaffen als im Aufschreiben fand, er schob es dann auch mitunter zu lange auf. Dies mag der geordnete Geschäftsmann mißbilligen, zumal wenn er weiß daß Mozart jederzeit im Stande war bestellte Arbeit solide und tüchtig zu liefern: von Trägheit und nur durch äußere Noth erzwungenem Fleiß zu reden kann nur auf Mangel an Einsicht beruhen. Freilich mochten die Leute sich um so mehr zu solchen Urtheilen berechtigt glauben, als sie sahen mit welcher Schnelligkeit Mozart schrieb, wenn er sich zum Schreiben niedergesetzt hatte; da sie nicht begriffen, warum er bei solcher Gottesgabe nicht Tag aus Tag ein „componirte", wie man zu sagen pflegt [13].

Die wunderbare Harmonie verschiedener künstlerischer Eigenschaften in Mozart, welche Rossini schön ausdrückte,

---

13) „Die große Arbeitsamkeit in den letzten Jahren seines Lebens, sagt seine Frau" — so berichtet Nissen S. 694 — „bestand darin daß er mehr niederschrieb. Eigentlich arbeitete er von jeher im Kopfe immer gleich, sein Geist war immer in Bewegung, er componirte so zu sagen immer. Obgleich seine Frau von seinen Verehrern immer angegangen wurde ihn zur Arbeit anzuhalten, so mußte sie es doch für Pflicht ansehen, ihn öfters nur noch abzuhalten und ihn zu temperiren."

indem er sagte Mozart sei der einzige, der ebensoviel Genie als Wissenschaft und ebensoviel Wissenschaft als Genie besessen habe, ist in vielen einzelnen Erscheinungen zu fassen. So besaß er zu der Fähigkeit ein musikalisches Kunstwerk im Ganzen und im Einzelnen innerlich wie in einem Bilde klar anzuschauen auch ein außerordentliches Gedächtniß das so Angeschaute festzuhalten [14]. Davon legte er schon als Knabe die erstaunliche Probe durch das Aufschreiben des Miserere ab (I S. 199 f.); in späteren Jahren spielte er auf Reisen seine Concerte stets so gut wie auswendig, und zwar nicht eins oder das andere dazu einstudirte, sondern viele verschiedene; man wußte daß er einmal ein Concert, das er lange nicht angesehen hatte, in einer Akademie aus dem Gedächtniß spielte, weil er die Principalstimme vergessen hatte [15]. Doch war dies nur ein Festhalten des völlig Abgeschlossenen und Fertigen in der Erinnerung [16]. Bemerkenswerther ist es

14) Daß er auch die mehr untergeordnete Fähigkeit besaß fremde Compositionen rasch zu übersehen, aufzufassen und vorzutragen (vgl. II S. 111), läßt sich denken. Seine Fertigkeit vom Blatt zu spielen wird von früher Jugend an oft erwähnt (I S. 56. 187. II S. 60. 69. 104. 108), und was er für Ansprüche daran machte sieht man aus seiner Kritik Sterkels und Voglers (II S. 109 f.). Charakteristisch ist eine Aeußerung Umlaufs welche er seinem Vater mittheilt (6. Oct. 1782). „Das ist gewiß", hatte dieser gesagt „der Mozart hat den Teufel im Kopf, im Leib und in Fingern — er hat mir meine Opera gespielt (die so miserabel geschrieben ist daß ich sie selbst fast nicht lesen kann), als wenn er sie selbst componirt hätte."

15) Niemtschek S. 56 f. Rochlitz A. M. Z. I S. 113. Für Freunde der Tonkunst II S. 287.

16) Wie außerordentlich sein Gedächtniß war beweist folgende Anekdote (Nissen S. 560). In Prag schrieb er die Trompeten- und Paukenstimmen zum zweiten Finale des Don Giovanni ohne Partitur auf, brachte sie selbst ins Orchester und machte die Spielenden auf eine Stelle aufmerksam, wo jedenfalls ein Irrthum sich finden würde, nur könne er nicht sagen, ob vier Takte zu viel oder zu wenig da wären; der bezeichnete Irrthum fand sich auch nachher.

schon, wenn er von einer Sonate für Klavier und Violine nur die Violinstimme aufschrieb und die Klavierstimme aus dem Kopf spielte ohne das Ganze vorher gehört zu haben, wie in jenem Fall mit der Strinasacchi (S. 292), oder wenn er eine Composition statt in Partitur gleich in Stimmen niederschrieb (S. 264. 340); denn dies setzt eine erstaunliche Klarheit und Sicherheit voraus, mit welcher er das im Kopf ausgearbeitete Kunstwerk bis in die geringsten Einzelnheiten übersah und festhielt. Daraus begreift es sich denn daß es beim Niederschreiben rasch und glatt von Statten ging, weil es ein bloßes Uebertragen auf das Papier war, daß er dabei durch die äußere Umgebung sich nicht stören ließ, vielmehr es sogar gern sah, wenn eine leichte Unterhaltung ihn bei der mechanischen Arbeit zerstreute ohne ihn eigentlich in Anspruch zu nehmen. Er ließ sich dabei von seiner Frau Geschichten erzählen (S. 169 f. 421), spielte Kegel (S. 244); ja seine Frau berichtet uns (A. M. Z. I S. 854 f.) daß er mit dem zweiten der Haydn dedicirten Quartetts in D-moll beschäftigt war — im Sommer 1783 —, als sie zum erstenmal in Kindesnöthen war. Er arbeitete in demselben Zimmer, in welchem sie lag, wie er auch sonst bei ihren häufigen Krankheiten an ihrem Bett zu arbeiten pflegte (S. 171). So oft sie Schmerzen äußerte, kam er zu ihr um sie zu trösten und aufzuheitern, und wenn sie etwas beruhigt war ging er wieder an sein Notenpapier. Er schrieb aber bei ihrer Entbindung — Menuett und Trio dieses Quartetts. Welch ein Stoff für die moderne Kunstexegese! Allerdings haben wir hier einen merkwürdigen Beweis dafür, wie frei Mozarts musikalische Thätigkeit von den äußeren Umständen war, denn bei einer Begebenheit, die ihn gemüthlich so sehr in Anspruch nahm, seiner Vorstellungen und Gedanken so völlig Herr zu sein, um sie zu fassen und niederzuschreiben wird wohl

nicht Vielen gegeben sein. Noch viel merkwürdiger aber ist eine Aeußerung welche er gegen seine Schwester macht, als er ihr die obenerwähnte Fuge mit einem Praeludium schickt. Er entschuldigt sich daß das Praeludium, welches vor die Fuge gehöre, hinter derselben geschrieben sei (S. 168). „Die Ursache aber war", sagt er „weil ich die Fuge schon gemacht hatte und sie, unterdessen ich das Praeludium ausdachte, aufgeschrieben." Er war also im Stande, während er das im Kopf fertig gemachte Werk — und zwar hier ein Werk in strengster Form, das nur abzuschreiben schon Aufmerksamkeit erfordert — wie aus einem Fach, in dem es aufbewahrt lag, hervornahm und niederschrieb, zugleich ein neues Kunstwerk in Gedanken hervorzubringen; die schaffende und die bloß reproducirende Kraft seines Geistes waren also gleichzeitig nach verschiedener Richtung, in vollkommener Freiheit thätig — das übersteigt fast die Vorstellung.

Bei solcher Art innerlich zu arbeiten konnte ihm denn freilich das Schreiben zu einer fast nur noch mechanischen Operation werden; allein dennoch verließ er sich meistens nicht so ganz und gar auf sein Gedächtniß, als er es gekonnt hätte, sondern machte sich zur größeren Sicherheit und Bequemlichkeit flüchtige Aufzeichnungen. Rochlitz berichtet darüber, offenbar nach Mittheilungen Constanzes[17].

„Mozart, war er allein oder mit seiner Frau oder mit Andern die ihm keinen Zwang auferlegten, vor Allem aber auf seinen vielen Reisen im Wagen, hatte die Gewohnheit fast unausgesetzt nicht nur seine Phantasie auf neue melodische Erfindungen (Themata, wenn man will) ausgehen zu lassen, sondern auch seinen Verstand und sein Gefühl gleich mit der Anordnung und Bearbeitung solch eines Funds zu beschäftigen,

17) Rochlitz A. M. Z. XXII S. 298 ff. Für Freunde der Tonkunst III S. 283 ff.

wobei er ohne es zu wissen oft summte, ja laut sang, glühend heiß ward und keine Störung duldete. — Um nun aber dergleichen Vorarbeiten nicht zu vergessen oder zu vermischen bedurfte seine leicht zu entzündende Phantasie, seine vollkommne Beherrschung aller Kunstmittel der Ausarbeitung und jenes sein für Musik ausgezeichnetes Gedächtniß nichts weiter als kurzer Andeutungen, Schwarz auf Weiß; und zu diesen mußte er stets, vorzüglich aber auf Reisen in einer Seitentasche des Wagens, Blättchen Notenpapier zur Hand haben, welchen nun jene Notizen, jene fragmentarischen Grundrisse, anvertraut wurden; und welche Blättchen, in einer Kapsel wohl aufbewahrt, sein Reisetagebuch eigener Art ausmachten[18]. Dieses ganze Verfahren war ihm, wie es mußte, höchst wichtig; er entzog sich ihm ohne Noth niemals, und wo es von ihm abhing, litt er durchaus nicht daß Andere ihn demselben entzogen: die Sache war ihm, wie man jetzt sich ausdrückt, heilig."

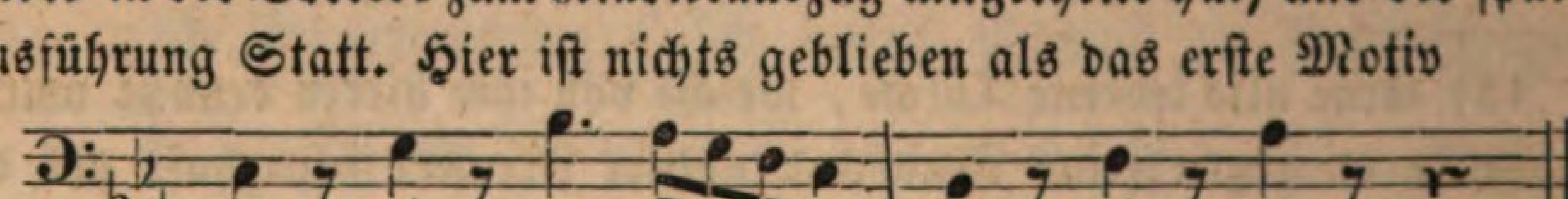
Solche Aufzeichnungen scheint Mozart, wenn sie gebraucht waren, gar keiner Aufmerksamkeit würdig gehalten zu haben, daher sind deren sehr wenig erhalten; doch sind diese interessant und anschaulich genug. Das zum zweiten Band im Facsimile mitgetheilte Skizzenblatt (II) jener Ode von Denis (S. 344 f.) zeigt, wie mit der allerflüchtigsten Schrift, die mitunter kaum die Mozartsche Handschrift erkennen läßt, das Ganze wie im Umriß hingeworfen ist. Die Singstimme ist vollständig hingeschrieben, ebenso von der Begleitung der Baß; übrigens sind alle eigenthümlichen Züge der letzteren wenigstens soweit angedeutet daß kein Zweifel obwalten kann, wie sie auszuführen sein würde.

18) Eine alte lederne Tasche, welche von ihm hierzu benutzt wurde, bezeichnete er gegen seine Frau und nähere Freunde scherzhaft als das Portefeuille, worin er seine Werthpapiere aufbewahre.

Man sieht also, das Ganze war fertig, als diese Skizze geschrieben wurde, die nicht sowohl als ein Versuch unter mehreren die Conception auszubilden erscheint, sondern nur zur Bequemlichkeit, um dem Gedächtniß beim Niederschreiben des Ganzen in seiner detaillirten Ausführung einen Haltpunkt zu bieten. Aehnlich, aber noch flüchtiger ist die Skizze einer für die Oper L'oca del Cairo bestimmten Arie, welche dem von Jul. André besorgten Klavierauszug im Facsimile beigegeben ist. Auch hier finden wir die Singstimme von Anfang bis zu Ende aufgezeichnet, der Baß aber ist gar nicht angegeben, und nur an einigen Stellen die Begleitung angedeutet — einmal mit der Notiz daß die Clarinette zu verwenden sei —; offenbar genügte bei einem sehr einfachen Musikstück diese flüchtige Erinnerung für die spätere Ausführung. Ob einer solchen Skizze schon eine wiederholte Ueberlegung und Durcharbeitung in Gedanken vorhergegangen sei, als deren Resultat sie zu betrachten ist, oder ob sie das unmittelbare Erzeugniß eines schöpferischen Moments gewesen sei, das wird im einzelnen Fall kaum zu entscheiden, auch in verschiedenen Fällen wohl sehr verschieden gewesen sein.

Da diese beide Skizzen wie es scheint nicht ausgeführt worden sind, wenigstens keine Ausführung vorliegt, so ist hier die Vergleichung nicht möglich, welche ergeben würde, wieweit eine solche vorläufige Skizze bei der vollständigen Ausarbeitung modificirt worden sei [19]. In dieser Hinsicht

19) Eine erhebliche Abweichung findet zwischen dem ersten flüchtigen Entwurf des Terzetts (5) aus der Oper Lo sposo deluso, welchen Jul. André in der Vorrede zum Klavierauszug mitgetheilt hat, und der späteren Ausführung Statt. Hier ist nichts geblieben als das erste Motiv



gewährt der auf dem ersten Skizzenblatt zum zweiten Band mitgetheilte Entwurf ein eigenthümliches Interesse. Die drei ersten Zeilen enthalten Notate zu einer Klaviercomposition; von da beginnt der Entwurf zu einem Terzett für zwei Baß- und eine Tenorstimme aus einer Opera buffa, welche, wie sich später ergeben wird, Mozart wahrscheinlich im Jahr 1783 beschäftigte, und von dem sich ein von ihm ins Reine geschriebener Partiturentwurf zum Theil erhalten hat[20], welcher als Notenbeilage I mitgetheilt wird, da er auch von der Weise, wie Mozart seine Partituren anlegte, eine Vorstellung giebt.

Die Skizze enthält nur die Singstimmen mit flüchtigen Andeutungen einzelner Eintritte der Begleitung, anfangs hinter einander fortgeschrieben — wobei an einer Stelle der erste Gedanke verworfen und sofort durch einen anderen ersetzt worden ist —, nachher wo sie zusammentreten auf drei Systemen; man sieht auch an der Art wie der Platz gebraucht ist, wie rasch diese Aufzeichnung vor sich gegangen ist.

Der Partiturentwurf dagegen ist eine nur durch einen Zufall nicht vollendete Reinschrift. Sie hat die für die Singstimmen und das Orchester erforderliche Anzahl Systeme, deren jedem die entsprechende Bezeichnung vorgeschrieben ist. Zuvörderst ist nun hier das Ritornell hinzugekommen, das sehr lang ist, weil es als Einleitung zur ersten Scene der Oper dient; es ist aus Motiven, welche später wieder vorkommen, gebildet, und man sieht, daß diese mehr selbständige Einleitung erst entstanden ist, nachdem das eigentliche

---

die Anwendung desselben aber so verschieden, daß es bei der Ausarbeitung der Skizze gar nicht mehr zum Anhaltspunkt gedient haben kann, sondern als eine frühere, später durch eine wesentlich andere Auffassung zurückgedrängte Conception zu betrachten ist.

20) André handschr. Verz. G.

Terzett vollendet war, in welchem die einzelnen Motive ihre bestimmte Bedeutung haben. Von derselben sind zunächst die Hauptstimmen, erste Violine und Baß, vollständig hingeschrieben, von den Blasinstrumenten nur einige Stellen, in denen sie mit einem selbständigen Motiv hervortreten; alles übrige, was zur Schattirung und Colorirung dieser einfachen Umrisse gehörte, ist vorläufig noch fortgeblieben und alle Notensysteme frei gelassen. Darauf sind die Singstimmen ganz in die betreffenden Systeme eingetragen und mit ihnen vollständig der Baß; von der Begleitung ist nur selten ein Motiv angedeutet. Alles ist fest und sauber geschrieben, man sieht auch an der Handschrift daß alles fertig war. Die Abweichungen in den Singstimmen sind ganz unbedeutend in den Baßstimmen, auffallender in der Tenorpartie, wo freilich die erste Anlage der Melodie geblieben aber die melismatische Ausführung modificirt und die Schlußwendung verlängert ist. Wo die Stimmen zusammentreten, ist, soweit man vergleichen kann, alles im Wesentlichen unverändert geblieben. Die erste Skizze hört nämlich noch einige Takte früher auf als der Partiturentwurf, der auch nur ein verhältnißmäßig geringes Bruchstück des ganzen Terzetts ist [21].

Man sieht also daß die eigentliche künstlerische Arbeit schon vor der ersten Skizze gethan war und daß die Ausführung derselben in der Partitur zunächst zwar nicht ein bloß mechanisches Uebertragen der Hauptmotive — denn diese werden einer kritischen Revision unterworfen und dadurch gewissermaßen wiedergeboren —, aber doch nur die schließliche Feststellung des bereits ausgebildeten und gegliederten Ganzen ist. Noch mehr tritt das bloße Ausführen des im Wesent-

21) Ob die Notate auf der Rückseite des Skizzenblattes zu demselben Terzett gehören ist zweifelhaft.

lichen schon Gegebenen natürlich bei der Ausarbeitung der Begleitung in ihrem Detail hervor, für welche die fixirten Umrisse eine ungleich festere Begränzung bieten, ohne doch der freien schöpferischen Thätigkeit an irgend welchem Punkt eine hemmende Schranke zu bieten. Bei den meisten eigenhändigen Partituren Mozarts kann man diese verschiedenen Stadien der Ausarbeitung schon nach äußeren Kennzeichen verfolgen[22]. Durchgehends sind die Singstimmen mit dem Baß zuerst ganz vollständig hingeschrieben und von der Begleitung soviel als nöthig ist um die charakteristischen Momente zu bezeichnen; man erkennt das auch bei den später völlig ausgeführten Partituren meistens an der verschiedenen Dinte und der Schrift, welche in der Regel bei der späteren Ausführung etwas flüchtiger ist als bei der ersten Aufzeichnung[23]. War diese geschehen, so verschob er die detaillirte Ausführung oft längere Zeit, wie er den ganzen ersten Act der Oper L'oca del Cairo auf solche Weise vollständig entworfen hat und, da er die Oper dann aufgab, auch so unausgeführt hat liegen lassen; wie er auch vom Requiem sämmtliche Sätze vom Dies irae bis Quam olim in derselben

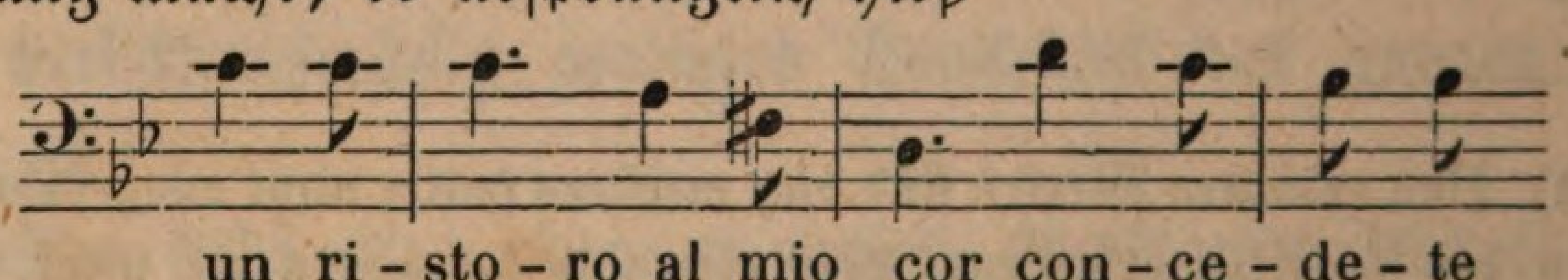
22) Von manchen Werken sind die, meistens später nicht ausgeführten, Anlagen der Partitur erhalten. Lehrreich sind besonders die nicht ausgearbeiteten Sätze der C-dur Messe und des Requiems in den von André besorgten Ausgaben; auch die Klavierauszüge des S. 84 erwähnten Duetts aus der Entführung, sowie der unvollendeten Oper L'oca del Cairo von Jul. André geben von diesen Entwürfen eine Vorstellung. Sie gewähren ein eigenthümliches Interesse, weil sie die Punkte so klar hervortreten lassen, welche Mozart bei der Gestaltung als die wesentlichen, als die Keimpunkte ins Auge faßte.

23) Sehr lehrreich ist die von André herausgegebene Partitur der W. A. Mozartschen Ouverture zur Zauberflöte, in welcher durch schwarze und rothe Farbe die erste Aufzeichnung und die spätere Ausführung unterschieden sind.

Art in den Singstimmen nebst beziffertem Baß vollständig mit Andeutungen der Instrumentation niedergeschrieben hat. Er ließ sich dabei von Zeit und Laune bestimmen und grade zu dieser Arbeit ließ er sich wohl am meisten drängen, denn war das Werk in seinen Umrissen einmal fest bestimmt, bedurfte es nur der Erinnerung um es im lebendigen Farbenglanz in allen Einzelnheiten wieder in seine Vorstellung zu rufen[24]. Daher finden sich auch nachträgliche Aenderungen sehr selten[25] und betreffen in der Regel nur Kleinigkeiten, z. B. Modificationen in Passagen, welche in Klavierpartien vorkommen, oder einzelne Wendungen in Gesangsachen. So war der Schluß der Arie des Grafen im Figaro (17) ursprünglich einfacher so



worauf an die Stelle des zweiten Takts vier colorirte Takte eingeschoben sind. Bezeichnender ist es, daß im letzten Finale, wo Figaro der verkleideten Susanne die verstellte Liebeserklärung macht, es ursprünglich hieß



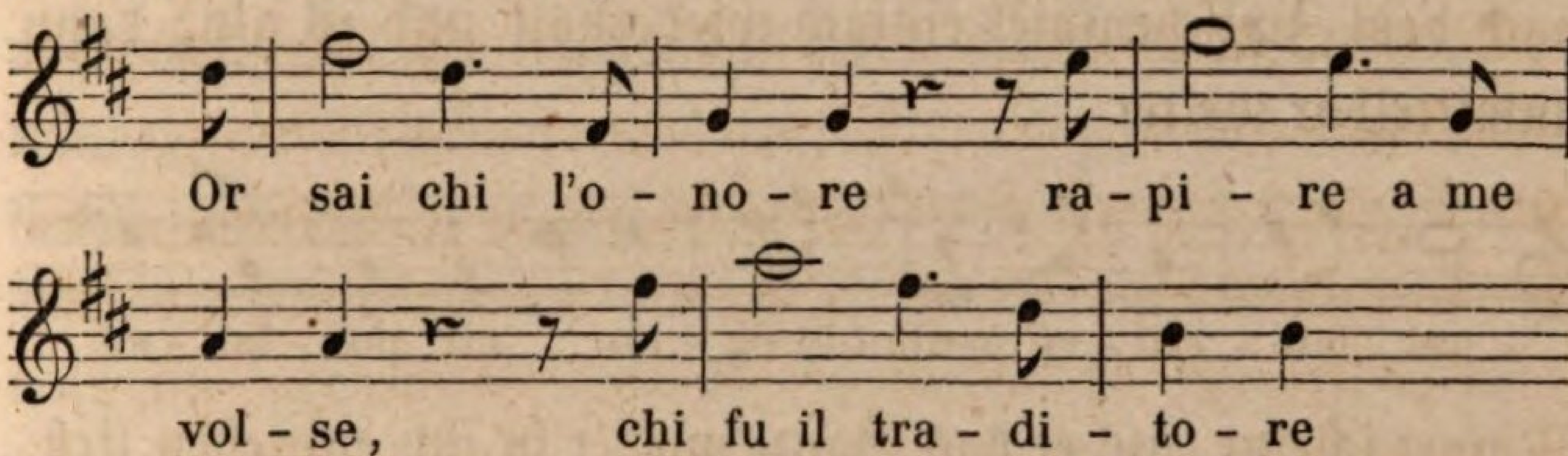
24) Bezeichnend ist der S. 330 erwähnte Fall, wo er beim ersten Niederschreiben seinem Gedächtniß dadurch eine Stütze bot daß er eine eigenthümliche Harmoniefolge, die vielleicht im Moment des Niederschreibens in ihm aufblitzte, durch Bezifferung des Basses fixirte.

25) Es ist natürlich hier nicht von solchen Aenderungen die Rede, welche aus äußeren Gründen, der Sänger oder Instrumentalisten wegen gemacht wurden. Charakteristisch ist in dieser Hinsicht die bereits (S. 99 f.) angeführte Aeußerung, mit welcher er dem Vater die Partitur der Entführung zuschickte, es sei viel darin ausgestrichen, denn er habe, weil die Partitur doch gleich dort copirt werden würde, seinen Gedanken freien Lauf

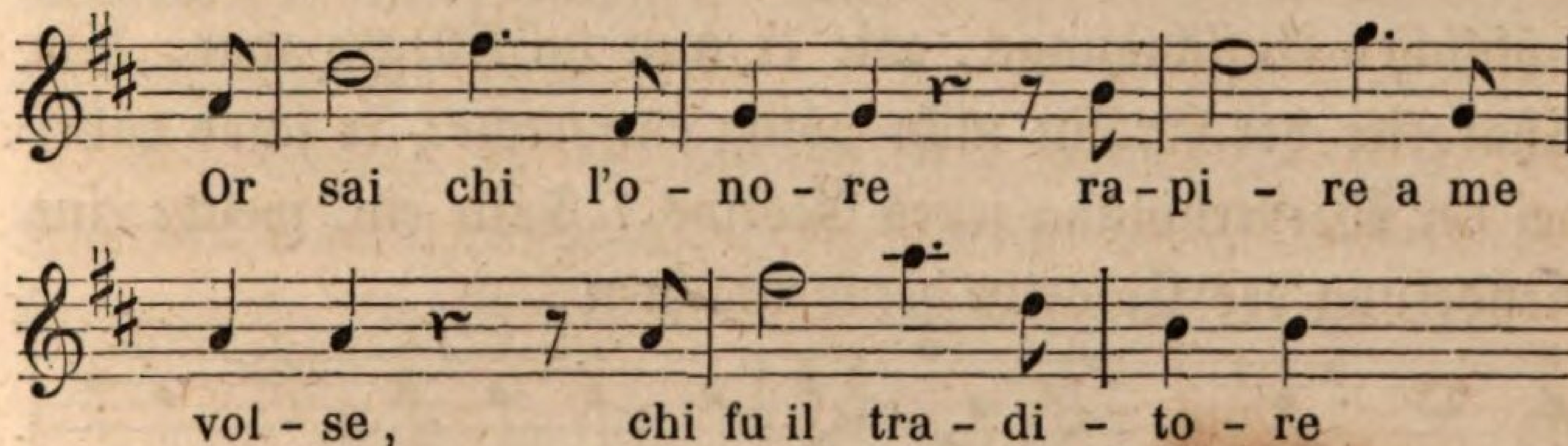
was Mozart dann für das affectirte Pathos der Situation nicht ausdrucksvoll genug erschien und von ihm mit dem übertriebenen



vertauscht wurde. Aber auffallend ist, daß das so außerordentlich charakteristische Motiv der Rachearie der Donna Anna im Don Giovanni (10)



ursprünglich anders lautete



und jeder wird fühlen, wie sehr dasselbe durch die Aenderung gewonnen hat. Wie sich denn in allen Fällen die von Mozart geübte Selbstkritik als eine auf feinem Gefühl und richtigem Takt beruhende erweist, auch wo nicht bestimmt nachweisbare technische Gründe sie bestimmten. In der Arie der Gräfin im Figaro (19) schloß der erste Abschnitt des Allegro von Takt 8 an ursprünglich so ab

---

gelassen und darauf seine Veränderungen und Abkürzungen gemacht, ehe er die Partitur zum Schreiben gab. Denn diese Aenderungen sind fast alle aus Rücksicht auf Aeußerlichkeiten der Darstellung gemacht.



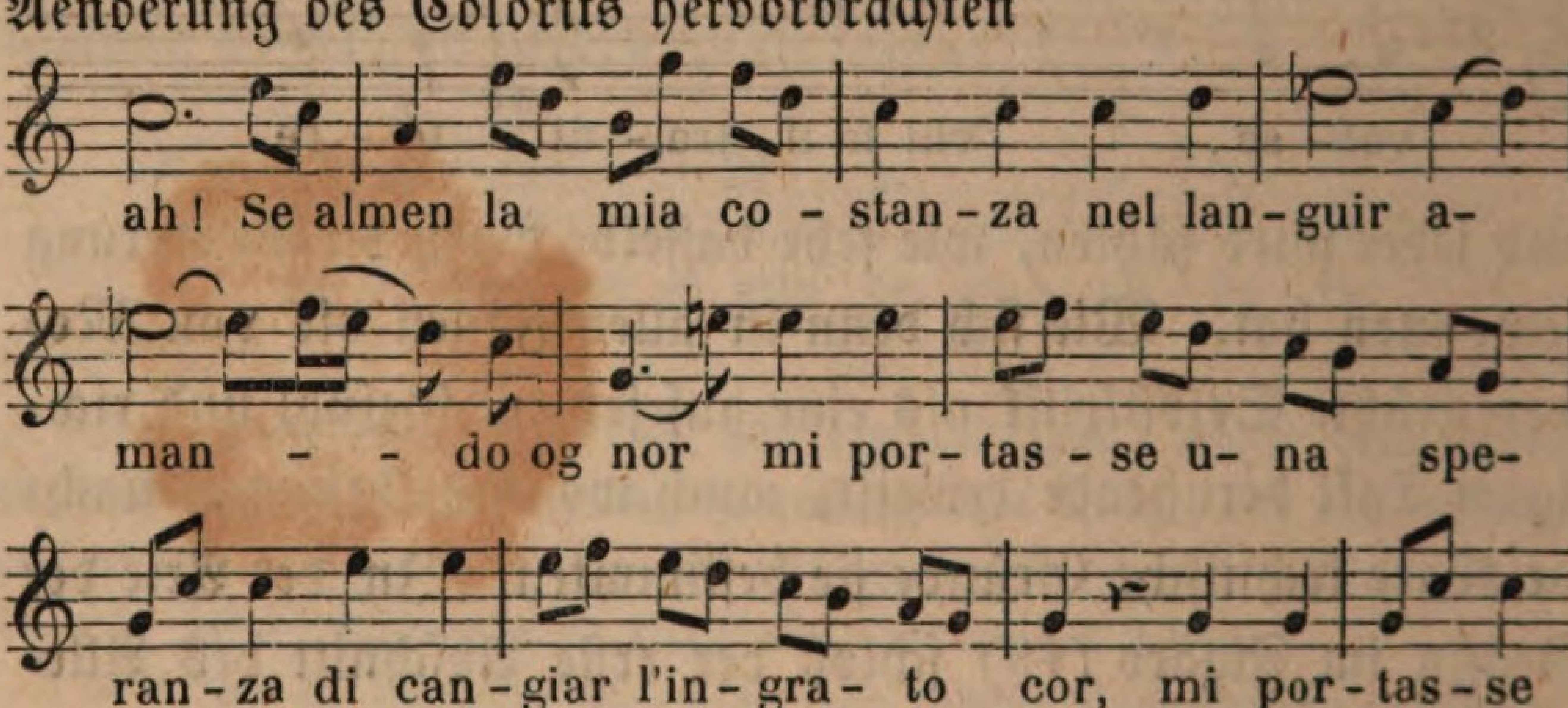
die jetzt bekannten Takte sind darunter geschrieben und der ursprüngliche Baß ist ausradirt. Im weiteren Verlauf des Allegro wurden ursprünglich die drei Takte



nach dem Zwischenspiel einfach wiederholt und es ging dann unmittelbar weiter



Mozart scheint, als er das Ganze wieder in sich entstehen ließ, gefühlt zu haben, daß der ungetrübte Ausdruck eines frischen, fröhlichen Aufschwungs, wie er nun im Allegro war, dem Charakter der Gräfin nicht völlig entspreche; er schob daher bei der Wiederholung jenes Motivs 7 Takte ein, welche eine Aenderung des Colorits hervorbrachten



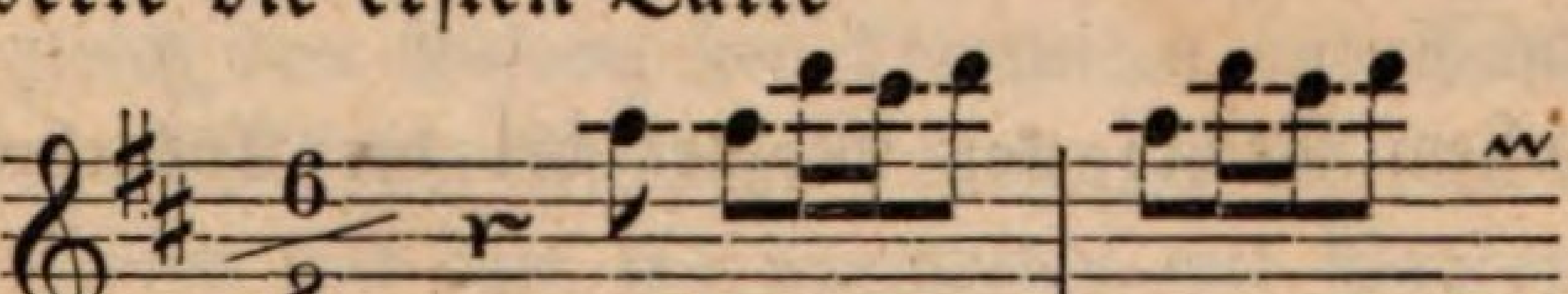
In der stark hervorgehobenen Wendung nach C-moll, welches anfangs nur leicht berührt war, tritt ein so trüber Schmerz hervor, aus welchem eine tiefe Sehnsucht mit unwiderstehlichem Zauber hervorquillt, daß das muthige Empor-

streben, welches sich übrigens im Allegro ausspricht, wie mit einem Schleier verdeckt erscheint, indem der Hauptaccent des Ganzen offenbar auf diese Stelle fällt. Wer würde hier an ein Einschiebsel denken? oder nur ein ähnliches Verfahren erkennen, wie das des Ciseleurs der die Mängel des Gusses mit geschickter Hand überarbeitet? Man erkennt hier, daß eben nicht an einem schon Fertigen nachgebessert, sondern daß das Ganze durch einen freien Act der Production von Neuem hergestellt ist, und erst dadurch seine wahre und vollendete Gestalt empfangen hat. Daß aber auch Mozart mitunter im Moment der Entscheidung schwankte, daß er versuchte bis er das Rechte fand zeigt der Schluß der reizenden Arie der Susanne im Figaro (28), der, wie er jetzt ist, so natürlich gewachsen erscheint, daß man ihn sich nicht anders denken kann; und doch lehrt die nach der Originalpartitur mitgetheilte Notenbeilage II, daß er erst nach verschiedenen Versuchen so geworden ist[26].

Merkwürdig ist es daß Mozart mitunter wegen des Rhythmus beim Aufschreiben schwankend war. So war das Quartett in Così fan tutte (21) ursprünglich so geschrieben

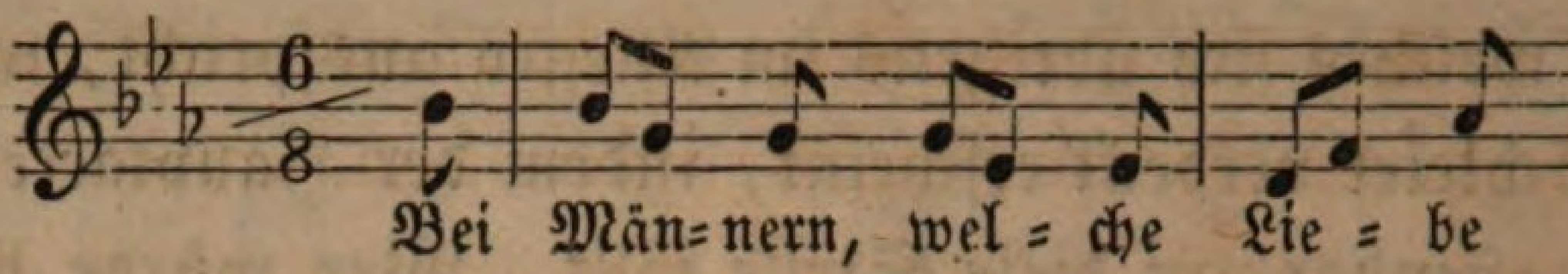


beim achten Takt wurde Mozart gewahr, daß dies nicht richtig sei, änderte die ersten Takte



und fuhr in dieser Weise dann fort. Ganz derselbe Fall ist es im Duett der Zauberflöte (8) wo Mozart auch anfangs so geschrieben hatte

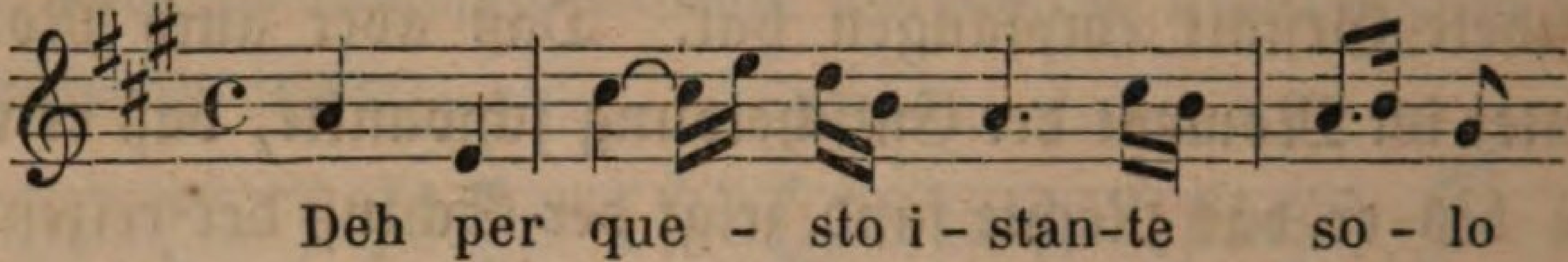
26) Auffallend sind in der Ouverture zur Zauberflöte (S. 10 André)



bis er am Schluß das Versehen gewahr wurde, darauf sorgfältig alle Taktstriche ausradirte und die richtigen zog [27].



Aehnlich war in der Arie das Sesto im Titus (19) das Adagio anfangs so geschrieben



später sind die Taktstriche wegradirt und mit Röthel neue hineingezeichnet, so daß es mit dem vollen Takt beginnt.

Sehr selten sind in der Instrumentation erhebliche Aenderungen vorgenommen [28]; die eigenthümliche Klangfarbe, welche auf der Combination der Instrumente beruht, ist ein so wesentliches Element der bestimmten musikalischen Gestalt,

---

die beiden Takte, in welchen die Clarinette die Wiederholung des zweiten Motivs einleitete



welche mit vollem Rechte von Mozart bei der Ausarbeitung weggestrichen sind.

27) Bei diesem Duett findet sich noch ein bei Mozart sehr seltenes Versehen; es fehlen nämlich im zweiten und dritten Takt die beiden Accorde der Clarinetten und Hörner, welche er offenbar beim Instrumentiren nur vergessen hat hinzuzuschreiben.

28) Hier ist natürlich nicht von eigentlichen Arrangements die Rede, oder wenn bei einigen Orchesterwerken die Instrumentation verstärkt ist; wovon später.

daß sie nicht erst später als etwas selbständiges hinzugethan wird, sondern mit der Erfindung selbst gegeben und bei der Durchbildung und Verarbeitung fortwährend an ihrem Theil maaßgebend ist. Wenn also der Componist sein Werk seinem inneren Gehör aufführt, so hört er nicht nur gewissermaßen abstracte Töne, sondern die bestimmt individualisirten, wie sie durch Gesang und Instrumente verkörpert werden; das Bild des Ganzen steht ihm im vollen Farbenglanz lebendig vor der Seele, es bedarf auch in dieser Hinsicht nur der Fixirung desselben[29]. Dabei ist nun freilich nicht zu übersehen daß Mozart das Orchester, wie er es vom Idomeneo an mit immer steigender Wirkung anwendete, erst selbst geschaffen hat; die vollständige Benutzung der Blasinstrumente, ihre Combination unter einander, ihre Verbindung mit den Saiteninstrumenten, die dadurch hervorgebrachte wesentlich veränderte Färbung der Instrumentation im Ganzen und die Fülle von reizendem Detail in der Mischung der Klangfarben ist sein Werk. Diese Klangwirkungen hatte er nirgends gehört; freilich steckten sie im Orchester wie die Statue im Marmor, aber wie der Bildhauer diese mit dem geistigen Auge erschauet haben muß um sie aus dem Stein hervorzurufen, so konnte er nur durch Divination mit seinem

29) Eins dieser seltnen Beispiele ist es, daß in der Introduction der Zauberflöte gleich von Anfang her Trompeten und Pauken in C angewendet waren. Sie sind vollständig eingetragen bis zum Eintritt der drei Damen; für diesen sind ihm die Trompeten und Pauken wirksamer erschienen, er hat sie im Vorhergehenden ausgestrichen und auf einem Beiblatt Trompeten und Pauken in Es notirt, welche das Triumphlied der drei Damen (7 Takte) begleiten und die in der gedruckten Partitur fortgeblieben sind. In Così fan tutte ward in der Arie der Dorabella (28) auch in den Stellen, wo die Blasinstrumente allein angewendet sind, ursprünglich der Grundbaß vom Contrabaß angegeben; später hat Mozart dies gestrichen und noch ausdrücklich hinzugesetzt senza Basso.

geistigen Ohre die Klänge vernehmen, welche er dem Orchester entlocken sollte. Um so bewundernswürdiger ist die Sicherheit, mit welcher er aus reiner Intuition auch über diese Mittel verfügte.

Die einzelnen Fälle von Aenderungen, welche bisher erwähnt wurden, sind nicht etwa aus einer reichen Fülle ähnlicher Beispiele als besonders merkwürdige ausgewählt, sondern es sind so ziemlich die einzigen von einigem Belang, welche mir bekannt geworden sind: dies ist wichtig für die Vorstellung welche von der eigentlichen Thätigkeit Mozarts beim Niederschreiben der Partitur gegeben wurde. Er begnügte sich aber nicht vor der Abfassung der Partitur jenen flüchtigen Umriß zu entwerfen, der in einem Zuge den Verlauf des Ganzen darstellte, sondern er machte auch bei einzelnen Stellen, wo es ihm darauf ankam das Detail ganz genau zu übersehen, ausgeführtere Skizzen. Canonische, fugirte, überhaupt contrapunktisch gearbeitete Stellen, in denen die Stimmführung complicirter war, oder welche aus irgend einem Grunde Schwierigkeiten darboten, deren Mozart sich ganz versichern wollte, pflegte er auf kleinen Blättern, oder wo er auf schon beschriebenem Notenpapier noch freien Raum fand, erst auszuführen ehe er sie in die Partitur eintrug. So hatte er von der Stelle im ersten Finale des Don Giovanni, wo die drei Tanzmelodien in verschiedenen Taktarten zusammentreffen, vorher eine genaue Skizze gemacht, welche ich bei Al. Fuchs sah, der sich von jeder der großen Opern Mozarts ein solches Skizzenblatt zu verschaffen gewußt hatte; ebenso von dem dreistimmigen Canon im zweiten Finale von Così fan tutte, wo nur der Canon, nicht auch die frei hinzutretende Stimme des Guglielmo notirt war. Auch zu der Oper L'oca del Cairo sind außer dem Partiturentwurf Skizzen derjenigen Stellen im Quartett (6) und

Finale (7) vorhanden, welche durch contrapunktische Stimmführung eine besondere Aufmerksamkeit erfordern konnten. Leider sind von solchen Skizzen nur wenige erhalten, aber auch diese zeigen Mozarts Verfahren ganz klar und lassen keinen Zweifel daß er bis in die letzte Zeit genaue Vorarbeiten der Art im Einzelnen vornahm um Alles ganz fest abgeschlossen zu haben, ehe er sich an die letzte Redaction der Partitur machte. Es zeugt das von der Besonnenheit und Ueberlegung mit welcher er arbeitete, von den strengen Anforderungen, die er an sich stellte, von seiner Gewissenhaftigkeit, welche sich der glücklichen Eingebung des Augenblicks und der sicheren Fertigkeit nicht ohne Noth anvertrauen wollte; es giebt uns eine ganz andere Vorstellung von dem schaffenden und arbeitenden Mozart als die vielfach verbreitete und bewunderte eines genialen Verschwenders auf künstlerischem Gebiet, der nur wenn die Noth ihn trieb sich entschloß die reifen Früchte zu sammeln, welche ohne seine Anstrengung das Genie ihm in den Schooß warf. Nicht das ist das Vorrecht des Genies, daß es nicht zu arbeiten, nicht Fleiß und Mühe daran zu setzen braucht, sondern daß seine Anstrengung das Ziel erreicht und daß das völlige Gelingen der Aufgabe in dem Werke selbst jede Spur der Arbeit und Mühe verwischt.

Auch im Aeußern der Mozartschen Partituren spricht sich Sorgfalt und Sinn für Ordnung und Klarheit aus. Die Handschrift ist ziemlich klein aber, wenn gleich häufig rasch und sogar flüchtig, doch stets deutlich, bestimmt und sich gleich bleibend[30]. Mit besonderer Genauigkeit ist auf die kleinen Details geachtet, in denen ein Irrthum namentlich

30) Das dem ersten Band als Facsimile beigegebene Blatt mit dem Veilchen giebt eine Vorstellung von Mozarts Handschrift während der Zeit seines Wiener Aufenthalts.

für den Abschreiber leicht möglich ist; alle Vortragszeichen sind in jeder Stimme sorgfältig angegeben; kurz, ohne daß irgendwo eine Pedanterie sich zeigt, die auf das Unwesentliche Werth legt und die Zeit durch ein Streben nach übertriebener Gleichmäßigkeit und Zierlichkeit vergeudet, machen diese Partituren den Eindruck einer wohlüberlegten zweckmäßigen Ordnung und einer Reinlichkeit und Sauberkeit, die auch im Aeußeren Fertiges und Abgerundetes zu geben liebt.

Für das bisher angedeutete Verfahren Mozarts ungemein bezeichnend sind auch die schon mehrfach erwähnten zahlreichen Anfänge unbeendigt gebliebener Compositionen, die, nur ein geringer Theil von derartigen Papieren seines Nachlasses[31], im Mozarteum in Salzburg aufbewahrt werden[32]. Es sind sämmtlich nicht flüchtig skizzirte Entwürfe,

31) Das vom Abbé Stadler entworfene Verzeichniß unvollendeter Compositionen Mozarts, welche sich in seinem Nachlaß vorfanden, ist nach Nissen mit den nöthigen Bemerkungen Beilage XXII mitgetheilt.

32) Unter diesen Partiturentwürfen, von denen einige in der Notenbeilage III mitgetheilt sind, finden sich fünf Anfänge des Kyrie, die noch der Salzburger Zeit angehören, sowie vielleicht auch einige der angefangenen Instrumentalcompositionen; bei weitem die meisten aber fallen in die Wiener Zeit. Unter diesen sind besonders bemerkenswerth

5 Bruchstücke von Quintetts für Saiteninstrumente
1 Quintett für Clarinette und Saiteninstrumente.
7 Entwürfe von Violinquartetts
9 Entwürfe von Klavierconcerts
2 — — Klaviertrios
1 Sonate für Klavier und Violoncell
2 Sonaten für Klavier und Violine
4 Sätze für 2 Klaviere
9 Sätze für Klavier

Unter mehreren Anfängen von Orchestercompositionen, die wohl nach Salzburg gehören, ist der Anfang einer Ouverture in Es-dur beachtenswerth, welche der vollständigen Instrumentation wegen — es sind alle

sondern in sauberer Reinschrift angefangene Partituren, deren Vollendung nur durch äußere Umstände verhindert zu sein scheint. Wie man nach Allem was bemerkt wurde annehmen muß, daß Mozart erst wenn er eine Composition im Wesentlichen fertig im Kopfe trug sich ans Niederschreiben begab, so machen auch alle diese Anfänge durchaus den Eindruck des Fertigen. Wenn auch nur einige Takte niedergeschrieben sind, so bieten diese eine abgerundete Melodie, ein Motiv das eine weitere Ausführung bedingt; sind sie weiter fortgesetzt, so bilden sie ein wohlgegliedertes, fortschreitendes Ganze, das offenbar nicht abbricht, weil die Fortsetzung noch nicht vorhanden war, sondern weil ein Zufall das Aufschreiben derselben störte. Auch kann man immer erkennen daß nicht etwa nur einzelne Gedanken fixirt sind, sondern daß die Anlage und Ausführung des Ganzen klar vorlag, denn in der gewohnten Weise sind die einzelnen charakteristischen Züge der Ausführung angegeben, so daß auch aus diesen Entwürfen deutlich der Haupteindruck und die Entwickelungsfähigkeit der Motive noch zu entnehmen ist. Es scheint aber, als ob Mozart, wenn er einmal beim Niederschreiben einer Composition gestört und unterbrochen war, sich sehr schwer entschloß zu derselben zurückzukehren und sie zu vollenden. Daß er es konnte ist nicht zu bezweifeln, da ihm sein Gedächtniß unverbrüchlich treu war; allein sein Interesse war hauptsächlich bei den Sachen, welche er mit sich herumtrug und im Kopfe vollendete. War dies ge-

Blasinstrumente, auch Clarinetten, vorgezeichnet — erst in Wien entstanden sein kann. Nach einem Andante von wenigen Takten tritt ein Allegro moderato von so ernstem Ausdruck ein, daß die Ouverture für keine Opera buffa bestimmt gewesen sein kann. Sollte Mozart dieselbe für die Zauberflöte bestimmt und, als ihm der Gedanke jener später vollendeten aufging, zurückgelegt haben?

schehen, bedurfte es meistens schon eines Impulses um ihn zum Niederschreiben zu bewegen und dieser leitete ihn natürlich auf das, was ihn zunächst beschäftigt hatte; zu dem, was für ihn abgethan war, zurückzukehren hatte er weder Trieb noch Bedürfniß. Auch findet sich keine Spur daß selbst nur Einzelnes von dem in Skizzen, vorläufigen Aufzeichnungen, angefangenen Compositionen Niedergeschriebenen je später von ihm benutzt worden sei; und es ist nicht allein ein Zeugniß von dem Reichthum und der Leichtigkeit seiner Productivität daß er auch bei sich selbst kein Anlehen machte, sondern es beweist daß sein Schaffen stets unmittelbar aus der momentanen künstlerischen Stimmung hervorging, daß jeder Impuls der ihn zur Production erregte auch einen neuen Keim hervorrief, der nur durch diese eigenthümliche Befruchtung zur lebendigen Entfaltung gedeihen konnte. Die individuelle Wahrheit, die frische Lebendigkeit der Mozartschen Musik ist in dieser wie ein natürlicher Quell stets aufsprudelnden Spontaneität der Erfindung begründet, die künstlerische Vollendung beruht auf der nicht geringeren Fähigkeit mit gleicher Elasticität und Zähigkeit, mit ebensoviel feinem Gefühl als fester Consequenz die einmal gefaßte Idee auszubilden: wie aber diese ganz eigenthümliche Schönheit und Anmuth, die als der unverkennbare Charakter der Mozartschen Musik leicht empfunden und genossen wird, entstanden sei, das wird wohl allen so räthselhaft bleiben als es ihm selbst erschien.

Daß Mozart, wie sorgfältig er auch das Niederschreiben seiner Compositionen um ganz sicher zu sein vorzubereiten pflegte, doch wenn es darauf ankam im Stande war dem Augenblick zu gebieten und auch schreibend zu improvisiren kann schon nach dem, was wir von seiner Organisation und seiner Bildung wissen, nicht zweifelhaft sein. Daß er ein

Lied, wie er es für Frau v. Kees im Wirthshaus schnell aufschrieb (S. 323) schon vorher im Kopf fertig gehabt habe, ist wohl sehr zweifelhaft. Als er anfangs 1787 in Prag war, versprach er dem Grafen Joh. Pachta für die adeligen Gesellschaftsbälle einige Contratänze zu schreiben, die er aber nicht lieferte. Endlich ließ ihn der Graf zum Diner einladen, aber eine Stunde früher als er zu speisen pflegte, und da Mozart erschien, legte er ihm alles erforderliche Schreibmaterial vor und bat ihn inständigst die Tänze zu componiren, die am folgenden Tage gespielt werden sollten. Mozart setzte sich hin und vor dem Essen waren vier Contratänze fürs große Orchester in Partitur geschrieben, an die Mozart schwerlich vorher ernstlich gedacht hat[33]. Doch in diesem und ähnlichen Fällen handelt es sich um leichte Musikstücke freier Form; wir haben aber auch gesehen (S. 337 ff.) daß er Canons und Doppelcanons von nicht gemeiner Art improvisirte. Und was bedarf es eines weiteren Zeugnisses als einer Erinnerung an seine bewunderte Gabe frei zu phantasiren?

Diese Fertigkeit auf dem Klavier zu improvisiren diente ihm übrigens nie als Aushülfe beim Componiren. „Während des Schreibens kam er nie zum Klavier", berichtet Niemtschek S. 54; „seine Imagination stellte ihm das ganze Werk, wenn es empfangen war, deutlich und lebhaft dar." Auch seine Frau sagt naiv, aber treffend: „Er componirte nie am Klavier, sondern schrieb Noten wie Briefe und probierte seinen Satz erst, wenn er vollendet war"[34]. Er be-

33) Nissen S. 561. Bohemia 1856 N. 22 S. 118, wo erzählt wird, daß der Virtuose Farek, der damals im Dienst des Grafen Pachta stand, das Originalmanuscript dieser Tänze — die Mozart nicht in sein thematisches Verzeichniß eingetragen hat — aufbewahrte.

34) A. M. Z. I S. 855. Nissen S. 473. Gewöhnlich war es seine Frau, mit welcher er die eben fertigen Compositionen spielend und singend

durfte also keiner Nachhülfe um durch den sinnlichen Eindruck sich der Wirkung seiner musikalischen Conceptionen im Ganzen oder Einzelnen zu vergewissern, geschweige daß er am Klavier seiner Phantasie Nahrung oder seinen Gedanken bestimmte Form zu geben gesucht hätte[35].

Etwas von solchen Nothbehelfen und Eselsbrücken des Componirens im Wesen verschiedenes ist es, daß Mozart das Bedürfniß empfand der Fülle von musikalischen Gedanken die in ihm lebten und webten auch einen Ausdruck zu verleihen, sie in sinnlicher Energie vernehmbar auszusprechen, wofür ihm das Instrument, welches er als Meister beherrschte, das Klavier zu Gebote stand. „Auch in seinen Mannsjahren" erzählt Niemtschek (S. 54 f.) „brachte er halbe Nächte am Klavier zu[36]; dies waren eigentlich die Schöpferstunden seiner himmlischen Gesänge. Bei der schweigenden Ruhe der Nacht, wo kein Gegenstand die Sinne fesselt, entglühte seine Einbildungskraft zu der regsten Thä-

---

versuchte; oder wer ihm sonst vorkam. Kelly (Remin. I p. 258 f.) erzählt daß er eines Abends zu Mozart gekommen sei, der ihm gesagt habe: „So eben habe ich ein kleines Duett zum Figaro fertig gemacht, Sie sollen es hören." Er setzte sich ans Klavier und sie sangen es zusammen; es war das Duett Crudel perchè finora, und Kelly sagt, daß er sich oft bei dem Gedanken gefreuet habe, dies reizende Duett zuerst gehört und mit Mozart gesungen zu haben.

35) Wenn Winter mit seinen Seitenblicken auf die Componisten, deren Conceptionen nicht aus dem Inneren kämen, sondern durch Geklimper hereingebracht wären, und die durch Klaviervirtuosität erzeugten Zauberopern (II S. 108) auch auf Mozart deuten wollte, wie nur zu wahrscheinlich ist, so wußte er nicht was er that.

36) „Von seiner Kindheit an" heißt es in Schlichtegrolls Nekrolog „spielte er am liebsten bei der Nacht; wenn er sich Abends um 9 Uhr an das Klavier setzte, so brachte man ihn sicher vor Mitternacht nicht wieder davon weg und auch dann mußte man ihn halb zwingen; sonst würde er die ganze Nacht fort phantasirt haben."

tigkeit und entfaltete den ganzen Reichthum der Töne, welchen die Natur in seinen Geist gelegt hatte. Hier war Mozart ganz Empfindung und Wohllaut, hier flossen von seinen Fingern die wunderbarsten Harmonien! Wer Mozart in solchen Stunden hörte, der nur kannte die Tiefe, den ganzen Umfang seines musikalischen Genies: frei und unabhängig von jeder Rücksicht durfte da sein Geist mit kühnem Fluge sich in die höchsten Regionen der Kunst schwingen." Daß in solchen Stunden, wo er frei seinem Genius sich hingab und seiner Kraft sich im Genuß erfreute, das was seinen Geist musikalisch beschäftigte, die Ideen, mit welchen er sich trug, sehr häufig den Gegenstand seiner Phantasien ausmachten konnte um so weniger ausbleiben, da er hier gar keine Rücksicht irgend einer Art zu nehmen hatte, sondern einzig und allein dem inneren Impuls folgte. Indessen würde man sich sehr irren, wollte man solches Phantasiren als eine directe Vorbereitung, oder wohl gar als die eigentliche Quelle für ein später darzustellendes Kunstwerk ansehen; je bestimmter die Phantasie der Ausdruck der momentan erregten Stimmung, je fester sie der Form und Darstellung nach an das Instrument gebunden war, auf welchem sie ausgeführt wurde, um so weniger konnte sie unmittelbar einem mit anderen Mitteln, zu einem bestimmten Zweck auszuführenden Kunstwerk zur Grundlage dienen. Sie war um ihrer selbst willen da, erfüllte ihren Zweck in sich, und wenn das was eine begeisterte Improvisation hervorgerufen hatte in der Seele des Künstlers fortlebte und weiter ausgebildet wurde, so war das ein Moment unter den unzähligen, untrennbaren die in einer unsichtbaren Kette den schöpferischen Funken fortleiteten.

Mozart hielt auch das Schreiben der Zeit nach von dem Phantasiren geschieden. Er blieb auch in späterer Zeit der früher angenommenen Lebensweise getreu daß er die frühen

Morgenstunden zum Schreiben anwendete (S. 68), und pflegte, selbst wenn er abends in Gesellschaft gewesen war oder bis tief in die Nacht gespielt hätte, morgens um sechs oder sieben Uhr zu schreiben; nur daß er sich später die Bequemlichkeit gestattete dies im Bett zu thun. Von 10 Uhr an gab er gewöhnlich seine Unterrichtsstunden, und setzte sich nicht ohne dringende Veranlassung später wieder an den Schreibtisch. Dergleichen Veranlassungen mochten freilich oft genug vorkommen. Als er den Figaro componirte, verlegte er, wie der Vater Marianne mittheilt (11. Nov. 1785), alle seine Scolaren auf den Nachmittag um den ganzen Vormittag zum Schreiben frei zu haben, und man weiß schon daß er auch den Abend und die Nacht gelegentlich zu Hülfe nehmen mußte [37].

Nicht allein in den Stunden einsamer Ruhe und Abgeschiedenheit und um das innere Bedürfniß zu befriedigen pflegte Mozart zu phantasiren; er zeigte sich als Meister der Improvisation auch wo ihm die Anregung von außen kam, und an dieser fehlte es nicht, da man ihn, wenn er spielte, am liebsten phantasiren hörte. Es liegt ein wunderbarer Zauber in dieser künstlerischen Leistung, welche Schaffen und Darstellen in einer Person und in einem Moment vereinigt, und die höchste Concentration aller künstlerischen Kräfte ist erforderlich um alle die verschiedenartigen Bedingungen, von welchen das Hervorbringen und Darstellen eines Kunstwerks abhängt, in jedem Moment vollständig zu erfüllen. Gelingt es durch sichere Beherrschung der Mittel aller Art und schwungvolle Begeisterung diese Aufgabe zu lösen, so wird sie nicht allein den Eindruck einer siegreichen künstlerischen

37) „Ich muß diesen Abend“ schreibt er dem Vater (8. Jan. 1783) noch ein Rondo für meine Schwägerin Lange machen, welches sie Samstag in einer großen Akademie auf der Mehlgrube singen wird“ (S. 204).

Kraft und Gewalt hervorbringen, sondern als der unmittelbare, volle Ausdruck der ganzen Individualität des Künstlers in ihrer lebendigsten Energie von hinreißender Wirkung auf den Zuhörer sein, der sich selbst in den Zauberkreis des Schaffens hineingezogen fühlt, sowie dessen sympathisches Gefühl den Künstler höher erhebt. Mozart, der immer bereit war zu spielen, wo er damit Freude machte, phantasirte am herrlichsten[38], „wenn er aufgefordert zum Spielen im Kreise der ihn umringenden Menge ein Paar seiner Auserwählten erschaute, die ihn zu verstehen fähig, seinem Geistesflug zu folgen erkoren waren[39], denen er sich nun, unbekümmert und gedankenlos für alles Uebrige ganz hingab, mit ihnen allein nur in den Hieroglyphen der Tonsprache redete, einzig für sie im unermeßlichen Reiche der Klänge sein volles Herz ausströmte"[40]. Welchen Eindruck solche Phantasien machten dafür möge nur ein Zeugniß angeführt werden. Ambros Rieder, der 1851 als Regenschori in Perchtolsdorf achtzig

38) So berichtet ein Zeitgenosse bei Gelegenheit einer Phantasie und Fuge von Stadler, welche ihn an Mozart erinnerte, Wiener Allg. Mus. Ztg. 1818 N. 8 S. 62.

39) Vgl. S. 325.

40) Als eine ganz besondere Eigenthümlichkeit hebt Rochlitz (A. M. Z. III S. 590 f.) Mozarts humoristischen Witz hervor. „Wenn er auf dem Fortepiano phantasirte, wie leicht war es ihm da ein Thema so zu bearbeiten, es hier so possierlich, dort so gravitätisch, nun so halsbrechend und spitz, oder so flehentlich und miserabel u. s. w. auftreten oder hervorlauschen oder sich hindurcharbeiten zu lassen, daß er mit seinen Zuhörern — und hatte ein ungünstiges Schicksal ihm die offenbarsten Murrköpfe (nur nicht ganz ohne musikalische Cultur) hingesetzt — machen konnte was er wollte. Das — grade das, hat vielleicht vor und nach ihm nie ein Klavierspieler in diesem Maaße gehabt. Ich kenne das Spiel der meisten ausgezeichneten Virtuosen auf diesem Instrument seit Mozart (Beethoven nicht); ich habe so vieles Vortreffliche — aber von jenem unerschöpflichen Witz auch nicht das Aehnliche gehört."

Jahr alt starb, ein eifriger Musiker und braver Mann, schreibt in seinen Lebenserinnerungen[41]: „Als Jüngling bewunderte ich manchen ausgezeichneten Virtuosen sowohl auf der Violine als auf dem Flügel; aber wer kann sich mein Erstaunen vorstellen, als ich so glücklich war den unsterblichen großen W. A. Mozart bei einer zahlreich versammelten und ansehnlichen Gesellschaft auf dem Pianoforte nicht nur variiren, sondern auch phantasiren zu hören. Dies war für mich eine neue Schöpfung mit ganz anderem Wesen als ich bisher zu hören und zu sehen gewohnt war. Den kühnen Flug seiner Phantasie bis zu den höchsten Regionen und wieder in die Tiefen des Abgrundes konnte auch der erfahrenste Meister in der Musik nicht genug bewundern und anstaunen. Noch jetzt, ein Greis, höre ich diese himmlischen, unvergeßlichen Harmonien in mir ertönen und gehe mit der vollsten Ueberzeugung zu Grabe daß es nur einen Mozart gegeben habe"[42].

Von der Fertigkeit, welche Mozart hatte „aus dem Kopfe zu spielen" wie er es nannte[43] und wie er auch die schwierigsten und strengsten Formen dabei mit Leichtigkeit handhabte ist schon wiederholt die Rede gewesen[44]. Auch dadurch

41) Mitgetheilt in der neuen Wien. Mus. Ztg. 1856 N. 25.

42) In einem Bericht über Beethoven heißt es (A. M. Z. I S. 525): „Er zeigt sich am allervortheilhaftesten in der freien Phantasie. Und hier ist es wirklich ganz außerordentlich, mit welcher Leichtigkeit und Festigkeit in der Ideenfolge er auf der Stelle jedes ihm gegebene Thema nicht etwa nur in den Figuren variirt, sondern wirklich ausführt. Seit Mozarts Tode, der mir hier noch immer das non plus ultra bleibt, habe ich diesen Genuß nirgend in dem Maaße gefunden als bei Beethoven." Doch gestand jene unglückliche Frau (S. 175), als sie bei einem späteren Besuch in Wien Beethoven phantasiren hörte, daß er ihr Mozart noch zu übertreffen scheine.

43) II S. 72. 104. 108. 118. 324.

44) II S. 69. 107.

zeichnete er sich vor den übrigen Virtuosen aus, von denen mancher bei der damals üblichen Sitte große Cadenzen zu improvisiren „das was er im Concert selber gut vortrug bei der Cadenz wieder verhunzte", wie Dittersdorf sich ausdrückt (Selbstbiogr. S. 47). Damals kam, wie er berichtet, die neue Sitte auf anstatt eine lange Cadenz zu machen in ein simples Thema überzugehen das nach allen Regeln der Kunst variirt wurde[45]; Mozart pflegte aber in seinen Concerten sich auch in einer freien Phantasie zu ergehen (S. 203 f.). So erzählt Rochlitz (A. M. Z. I S. 113 f.) daß man in Leipzig am Schluß des Concerts wünschte ihn noch allein spielen zu hören, wozu er, obgleich er zwei Concerte eine obligate Scene gespielt und fast zwei Stunden accompagnirt hatte, sofort bereit war. „Er setzte sich nochmals hin und spielte um allen alles zu werden. Er begann einfach, frei und feierlich in C-moll — doch es ist eine Albernheit so etwas beschreiben zu wollen. Da er hier mehr auf Kenner Rücksicht genommen hatte, senkte er sich im Fluge seiner Phantasie nach und nach herab und beschloß mit den gedruckten Variationen über Je suis Lindor"[46]. Von dem Concert welches er im Februar 1787 in Prag gab berichtet Stiepanek (Nissen S. 517): „Zum Schluß der Akademie

45) Der Beifall, welchen besonders Mozart und Clementi durch dieses improvisirte Variiren fanden, rief eine allgemeine Variir- und Fantasirwuth hervor, daß man nach Dittersdorfs Versicherung gewiß sein konnte, wo man in Concerten ein Fortepiano anschlagen hörte, mit verkräuselten Thematen regalirt zu werden. Er erzählt auch mit Entrüstung, daß als Dulon auf der Flöte allein Variationen improvisirte, ein Graf ausgerufen habe, nun erst habe die Kunst den Gipfel erreicht; denn daß ein Mozart auf dem harmoniereichen Flügel phantasire das sei keine Kunst, aber wenn ein Flötist auf seinem sterilen Instrument das nämliche leiste, das sei zu bewundern!

46) Vgl. S. 11.

phantasirte Mozart auf dem Pianoforte eine gute halbe Stunde und steigerte dadurch den Enthusiasmus der entzückten Böhmen aufs höchste, so daß er durch den stürmischen Beifall welchen man ihm zollte sich gezwungen sah nochmals an das Klavier sich zu setzen. Der Strom dieser neuen Phantasie wirkte noch gewaltiger und hatte zur Folge daß er von den entbrannten Zuhörern zum drittenmal bestürmt wurde. Mozart erschien und innige Zufriedenheit über die allgemeine enthusiastische Anerkennung seiner Kunstleistungen strahlte aus seinem Antlitz. Er begann zum drittenmal mit gesteigerter Begeisterung, leistete was noch nie gehört worden war, als auf einmal aus der herrschenden Todesstille eine laute Stimme im Parterre rief: Aus Figaro! worauf Mozart in das Motiv der Lieblingsarie Non più andrai einleitete, ein Dutzend der interessantesten und künstlichsten Variationen aus dem Stegreif hören ließ und unter dem rauschendsten Jubel diese merkwürdige Production endigte"[47].

In solchen Momenten der Begeisterung am Klavier nahm auch sein Aeußeres einen Ausdruck an, der den Zuhörer den großen Künstler erkennen ließ, den man sonst in ihm nicht vermuthete[48]. Er war klein aber von proportionirtem Körperbau mit kleinen Händen und Füßen, früher mager und erst in den letzten Lebensjahren mehr corpulent. Der Kopf war im Verhältniß zum übrigen Körper etwas zu groß;

47) Auch Niemtschek sagt von dieser Akademie (S. 27): „Der Zustand einer süßen Bezauberung löste sich, als Mozart allein auf dem Pianoforte mehr als eine halbe Stunde phantasirte und unser Entzücken auf den höchsten Grad gespannt hatte, in laute überströmende Beifallsäußerung auf. Und in der That übertraf dieses Phantasiren alles was man sich vom Klavierspielen vorstellen konnte, da der höchste Grad der Compositionskunst mit der vollkommensten Fertigkeit im Spiele vereinigt war."

48) Vgl. Nissen S. 622 f. Niemtschek S. 44.

das stets blasse Gesicht war nicht unangenehm, aber verrieth nichts Außergewöhnliches, auch die Mozartsche Nase fiel nur in den Jahren, da er mager war, durch ihre Größe auf. Das ziemlich große und gut geschnittene Auge mit schönen Brauen und Wimpern war gewöhnlich etwas matt, der Blick unstät und zerstreuet: der gesammte Eindruck kein bedeutender[49]. „Aber dieser immer zerstreute Mensch" heißt es in Schlichtegrolls Nekrolog „schien ein ganz anderes, schien ein höheres Wesen zu werden, sobald er sich an das Klavier setzte. Dann spannte sich sein Geist und seine Aufmerksamkeit richtete sich ungetheilt auf den einen Gegenstand, für den er geboren war, auf die Harmonie der Töne." „Da änderte sich sein ganzes Antlitz", sagt Niemtschek „ernst und gesammelt ruhte dann sein Auge; in jeder Muskelbewegung drückte sich die Empfindung aus, welche er durch sein Spiel vortrug und in dem Zuhörer so mächtig wieder zu erwecken vermochte"[50].

49) Mozart war wie wir sahen nicht ganz frei von Eitelkeit (S. 235) und sahe es ungern, wenn man merken ließ, daß sein Aeußeres wenig verspreche (II S. 99). „Er war einmal recht böse", erzählt Nissen S. 692 „als er hörte daß der preußische Gesandte jemanden ein Empfehlungsschreiben an ihn gegeben und dabei gesagt hatte, man möge sich an Mozarts unbedeutendes Aeußere nicht stoßen."

50) Diesen Ausdruck suchte das schon S. 142 erwähnte Bild wiederzugeben, auf welchem Mozarts Schwager, der Schauspieler Lange, — welcher anfangs Maler werden wollte und diese Kunst auch später übte — ihn am Klavier sitzend darstellte; er konnte aber nur den Kopf einigermaßen ausführen. Eine ganz unkenntliche Lithographie dieses Portraits ist von Nissen S. 466 mitgetheilt; mir liegt eine Photographie desselben vor. Eben dieses Bild, vermuthlich nach einer in Kopenhagen davon genommenen Copie, liegt dem lithographirten Portrait Mozarts zu Grunde, das in Kopenhagen erschienen ist.

Beilagen.

XVII — XXII.

XVII.

Es wird von Interesse sein hier zwei Beurtheilungen der Entführung aus Journalen jener Zeit zu lesen, um so mehr, wenn man erfährt daß sich in Mozarts sehr kleiner Bibliothek die beiden Zeitschriften fanden, aus welchen sie entlehnt sind, daß er selbst also ein lebhaftes Interesse an denselben nahm. In Cramers Magazin für Musik wurden nicht allein Glucks und Salieris, sondern auch Haydns und Mozarts Compositionen mit einer lebhaften Anerkennung und einer eingehenden Kritik gewürdigt, welche ihnen in Wien nicht zu Theil wurde und sie sehr erfreuen mußte. So schreibt Haydn sehr befriedigt an seinen Verleger Artaria (5. April 1784): „Mit nächstem Posttag werde ich Ihnen etwas Gedrucktes und zwar eine Zergliederung meiner Cantate, so Sie haben stechen lassen [Ombra del caro ben], mit einem ungemeinen Beyfall übermachen, so mir Hr. Prof. Cramer aus Kiel nebst einem Schreiben zuschickte" [Magaz. f. Musik I, 2 S. 1073 ff.].

Aus dem langen Aufsatz im Magazin für Musik (II, 2 S. 1056 ff.), welcher mit einer Kritik des Textes beginnt und in eine ausführliche Abhandlung über die Reformation der deutschen Oper ausläuft, hebe ich das aus, was Mozarts Musik angeht.

„Die Entführung aus dem Serail ist zu Wien mit einem sehr ausgezeichneten Beifall aufgenommen worden. Ein Beifall, den sie nicht sich, sondern der vortrefflichen Musik des Hrn. Mozart und der sehr guten Vorstellung der Sänger der Nationalbühne zu verdanken hat."

„Ich bin kein eigentlicher Kenner der Musik, ich verstehe von den eigentlichen Kunstregeln der Composition ganz und gar nichts; nicht einmal die Noten kenne ich. Ich beurtheile die Musik bloß nach dem allgemeinen Grundsatze aller schönen Künste, nach dem Grundsatze der Wahrheit und Natur. Die Musik die auf menschliches Herz und menschliche Leidenschaft wirkt, die Freud und Leid, die etwas mehr als Ohrenkitzel, die Nahrung der Seele ist: die Musik ist in meinen Augen vortrefflich und das unleugbare Product eines musikalischen Genies. Nach diesem Grundsatz geurtheilt hat denn auch Hrn. Mozarts Musik meinen ganzen Beifall, und ich bekenne mit Vergnügen daß nur Benda und Gluck mein Herz stärker treffen und rühren können, als Hr. Mozart mit seiner lieblichen Musik getroffen hat."

„Ich kann das Werk dieses noch sehr jungen Künstlers nicht im Detail loben; dazu bin ich zu wenig eigentlicher Musikverständiger, ich kann nur sagen, daß seine Declamation richtig, sein Gesang ungemein redend, Sprache des Herzens und der Natur sei, und daß er durchaus die richtigsten Begriffe von dem wahren Zwecke der schönsten aller menschlichen Künste verräth."

„Die Sänger der hiesigen Nationalbühne verdienen das Lob daß sie gefühlt haben was sie sangen; daß sie mit der ganzen Seele wiedergaben was Mozart setzte; daß auch bei ihnen der Gesang aus dem Herzen kam; daß sie nicht bloß gurgelten, sondern sprachen; und ich bin überzeugt, daß Mozarts Werk auf keiner Bühne Deutschlands so vollkommen gefühlt und dargestellt werden wird, als auf der hiesigen Nationalbühne geschehen ist."

„Daher ists denn auch kein Wunder, daß diese Entführung aus dem Serail, trotz den Makeln, die ihr von Seiten des Dichters und der unweisen Verbesserung ankleben, mit dem allgemeinen Beifall ist aufgenommen worden, und noch immer mit diesem allgemeinen Beifall aufgenommen wird. Wenn Componist und Sänger so mit vereinigten Kräften arbeiten, den wahren Zweck der Musik zu erfüllen: so muß auch unser Herz dadurch interessirt werden, und wo die Kunst unser Herz interessirt, da ist auch ihr Eindruck dauernd und bleibend."

Die zweite Beurtheilung findet sich in Knigges dramaturgischen Blättern (Hannover 11. Oct. 1788, II S. 21 ff.), welche die Vorstellungen der Großmannschen Gesellschaft besprachen, die seit 1787 in Hannover spielte. Sie lautet folgendermaßen:

„Den 3. October: Belmonte und Konstanza, oder: Die Entführung aus dem Serail" —

„Vom Stück selbst ist nicht viel zu sagen, die Erfindung der Intrigue und die Art der Bearbeitung haben nicht den Werth der Neuheit und poetische Schönheiten trifft man hier auch nicht an; doch ist man immer froh, die vortheilhaften Eindrücke, welche die Music macht, nicht, so wie in den italiänischen opere buffe, durch planloses, plattes Gewäsche und Possenreisserei geschwächt zu fühlen. Eben von der Music aber will ich etwas weitläuftiger reden. Ich hatte mir selbst oft die Frage aufgeworfen, woher es kommen könnte, daß die herrliche Composition von Mozart, die man in der Partitur mit wahrem Entzücken liest und spielt, und deren einzelne Schönheiten uns auch in der Aufführung hinreißen, dennoch im Ganzen nicht die allgemein vortheilhafte Wirkung macht, die man davon erwarten sollte. Zwar hat dieses Kunstwerk bei der ersten Erscheinung überrascht und sehr gefallen. Die brillante Ouvertüre; das Ungewöhnliche der türkischen Music, selbst zu Begleitung von Arien; das alles hat seines Zwecks nicht verfehlt; aber noch einmal! daß diese herrliche Music, bei so viel einzelnen Schönheiten, das Herz so mancher Leute, die weniger Kenner der Kunst als gefühlvolle Liebhaber der Melodie sind, leer läßt, das wußte ich mir nicht recht zu erklären. Ich sprach darüber mit einem Manne, dessen theoretische und practische Kenntnisse in der Music, dessen Fleiß, noch täglich weitere Fortschritte darin zu machen, und dessen Bescheidenheit gleich viel Lob verdienen — mit einem Worte? mit unserm Weber[1], der, da er hier die Music bei den Singspielen, um deren gute Aufführung er kein geringes Verdienst hat, dirigirt, am genauesten mit den einzelnen Schönheiten und Fehlern jeder Composition bekannt ist, und ich will einen Theil dessen, wodurch er meine Ideen über den Mozartschen theatralischen Stil berichtigt hat, hierher setzen."

„Die Music zu der Entführung aus dem Serail ist erstlich

---

1) Bernhard Anselm Weber, geb. 1766 in Mannheim, wurde frühzeitig Voglers Schüler und schloß sich auch später an ihn an, so daß er sich einige Zeit mit ihm in Stockholm aufhielt. Durch Knigges Vermittlung kam er 1787 als Musikdirector zu der Großmannschen Gesellschaft nach Hannover (vgl. Aus einer alten Kiste S. 170 f.), ging später von Neuem nach Stockholm zu Vogler und wurde 1792 Kapellmeister in Berlin (Reichardt mus. Monatsschr. S. 169) wo er 1821 starb.

hie und da zu ernsthaft für das Sujet einer komischen Oper; sie nähert sich in manchen, übrigens meisterhaft gearbeiteten Stellen zu sehr dem ernsthaften Opernstile; und da andere ächt komische Stücke zu sehr dagegen abstechen; so fehlt es also an Einheit des Stils. Sodann ist der Tonsetzer zu geschwätzig mit den Blasinstrumenten gewesen. Statt daß diese nur den stärkern Nachdruck, da wo es nöthig ist, der Melodie geben, und die ganze Harmonie unterstützen sollten; so verdunkeln sie oft jene, und verwirren diese, unterdrücken den schönen einfachen Gesang, und stören den Sänger im Vortrage. Dies fiel mir vorzüglich in einer Arie auf, welche Konstanze singt — ein Fehler, in welchen die besten italiänischen Tonsetzer nie verfallen, der aber jetzt um so allgemeiner bei uns wird, je mehr wir ehemals die Einwirkung der Blasinstrumente vernachlässigten. Nicht weniger verdunkelt das zu große Kunstgewebe in manchen Stellen den fließenden Gesang. Der Kenner fühlt den Werth dieser Stellen; aber für den populären Vortrag taugt das nicht. Der nemliche Fall ist mit den häufigen Ausweichungen und den vielfachen enharmonischen Gängen, die, so schön sie am Clavier klingen, im Orchester keine Wirkung thun, theils weil sie nie rein genug vorgetragen werden, weder vom Sänger noch von den Spielern, besonders von den Blasinstrumenten, theils weil die Auflösungen zu schnell mit den Mißklängen abwechseln, so daß nur ein geübtes Ohr den Gang der Harmonie verfolgen kann. Diese Ungemächlichkeit hat besonders in den häufig hier vorkommenden Arien aus Moll-Tönen Statt, die der vielfach chromatischen Sätze wegen, von dem Sänger schwer vorzutragen, von dem Zuhörer schwer zu fassen sind, und überhaupt etwas Beunruhigendes haben. Solche fremde Harmonien verrathen den großen Meister, aber sie gehören nicht für das Theater. Herr Weber hat schon oft bemerkt, daß, wenn sich die Quarte in der weichen Tonart mit der verminderten Terz und Septime oder in der Umwendung mit der übermäßigen Sext im Theater auf einmal ohnvermuthet hören ließ, diese Harmonie viel Sensation erregte, oft wiederholt aber der größeren Anzahl von Zuhörern nicht gefiel, sondern alle Wirkung verlor. Aus manchen der vorerwähnten Ursachen bleibt z. B. die Hälfte der Schönheiten des ganz vortrefflich gearbeiteten Quartetts am Ende des zweiten Aufzugs ohngefühlt. Dies Quartett ist ein wahres Meisterstück für den Kenner; aber wie wenige werden den Werth der darin angebrachten Kunst fühlen!

Endlich ist der Gesang in manchen Stellen dieser Oper zu sehr syncopirt, besonders in Duetten, Quartetten ꝛc. Der Sänger hat nicht Zeit, Odem zu schöpfen, seiner Stimme neue Kraft zu geben, diese wird matt und lahm, ein schöner Gedanke verdrängt den andern, und entrückt ihn der Bewunderung des Zuhörers."

„Aber o! mögten alle Tonsetzer im Stande sein, solche Fehler zu begehen! Und welche herrliche einzelne Stücke sind nicht in dieser Oper! Am reichsten an Schönheiten ist der zweite Aufzug. Das erste darin vorkommende Duett ist hinreißend, Blondens Arie, welche Madam Großmann so unverbesserlich sang, ganz vortrefflich; das Rondeau: „Welche Wonne, welche Lust!" allerliebst; das Vaudeville am Ende des dritten Aufzugs in dem reitzendsten Stil geschrieben — doch wer kann alle einzelnen Schönheiten dieser Oper herzählen?"

XVIII.

Der Heirathscontract lautet nach der von Hrn. Jos. Laimegger k. k. Landesgerichts-Archivs-Vorstand mir gütigst mitgetheilten Abschrift wie folgt:

Im Nahmen der allerheiligsten Dreyfaltigkeit, Gott des Vaters, Sohns und heil. Geistes. Amen.

Anheut zu Ende gesetzten Dato ist zwischen dem Wohledelgebohrnen Herrn Wolfgang Mozart, Kapellmeister ledigen Stands, als Bräutigam an Einem, dann Wohledeln Jungfrauen Constanzia Weberin, als Weyl. des Wohledeln Herrn Fridolin Weber, k. k. Hof-Musici seel. und dessen noch lebenden Ehe-Consortin der Wohledelgebohrnen Frauen Cäcilia Weberin ehelich erzeugten minderjährigen Tochter, als Braut anderntheils in Beyseyn deren hierzu erbettenen HH. Beyständen nachfolgender Heuraths-Contract mit obergerhablich gnädigen Consens abgeredet und geschlossen worden, und zwar:

Erstens ist dem Hrn. Ehewerber auf sein geziemendes Ansuchen obgedachte Jungfrau Constanzia Weberin bis auf priesterliche Confirmation zugesagt worden.

Andertens verheurathet widerholte Jungfrau Braut Ihme Hrn. Bräutigam Fünfhundert Gulden, welche

Drittens derselbe mit Eintausend Gulden zu widerlegen versprochen, also zwar, daß Heuraths-Gut und Widerlaag zusammen 1500 fl. ausmachen, und auf Überleben verstanden seyn solle. Was aber

Viertens beede Con-Personen währender Ehe durch den reichen Seegen Gottes mit einander erwerben, ererben, gewinnen, und rechtmässig an sich bringen werden, soll als ein gleiches Gut seyn, und heissen; auch beede Theil bei Über-

kommung einiger Grundstücken zugleich an Nutz und Gewähr geschrieben werden.

Fünftens stehet jedem Theil bevor, Eines das Andere durch Testament, Codizill oder Geschänkniß des mehreren zu betreuen. Dahero

Schlüßlichen dieses Heuraths=Contracts zwei gleichlautende Exemplaria aufgerichtet, von Ihnen Contrahenten, Frauen Mutter, Hrn. Gerhaben und Beyständ (doch diesen letztern ohne Nachtheil und Schaden) eigenhändig unterschrieben und gefertiget, und jedem eines eingehändiget worden.

Actum Wien den 3. Augusti 1782.

LS. Maria Constanza Weber
als Braut

LS. Maria Cäcilia Weber m. p.
als Brauth Mutter

LS. Johann Carl Cetto v. Kronstorff m. p. k. k. n. oe. Landrath
als hiezu erbettener zeug.

LS. Johann Thorwart m. p.
k. k. theatral. Hof Directions-Revisor als Gerhab.

LS. Wolfgang Amadé Mozart
als Bräutigam.

LS. Franz Gilowsky de Viazowa
Magister Chirurgiae & Anatomiae m. p.

XIX.

1.

Prag am Charfreitage den 10. April 1789.

Liebstes bestes Weibchen!

Heute Mittag um $\frac{1}{2}$2 Uhr sind wir glücklich hier angekommen; unterdessen hoffe ich, daß Du gewiß mein Briefchen aus Budwitz wirst erhalten haben. — Nun folgt der Rapport von Prag. — Wir kehrten ein beym Einhorn; nachdem ich balbirt, frisirt und angekleidet war, fuhr ich aus in der Absicht, beym Canal zu speisen; da ich aber bei Duschek vorbeymußte, frug ich erstens dort an — da erfuhr ich daß die Madame gestern nach Dresden abgereist seye!!! — — — Dort werde ich sie also treffen. Er speiste bey Leliborn, wo ich auch öfters speiste — ich fuhr also gerade dahin. — Ich ließ Duschek (als ob jemand etwas mit ihm zu sprechen hätte) herausrufen; nun kannst Du Dir die Freude denken. — Ich speiste also bey Leliborn. — Nach Tische fuhr ich zu Canal und Pachta, traf aber Niemand zu Hause an; — ich ging also zu Guardassoni, welcher es auf künftigen Herbst fast richtig machte mir für die Oper 200 Duk. und 50 Duk. Reisegeld zu geben. — Dann ging ich nach Haus um dem lieben Weibchen dieß alles zu schreiben — Noch was; — Ramm[1] ist erst vor 8 Tagen wieder von hier wieder nach Hause, er kam von Berlin und sagte daß ihn der König sehr oft und zudringlich gefragt hätte, ob ich gewiß komme, und da ich halt noch nicht kam, sagte er wieder: ich fürchte er kommt nicht. —

1) Der Oboist Ramm aus München (II S. 99 f.).

Ramm wurde völlig bange, er suchte ihn des Gegentheils zu versichern. — Nach diesem zu schließen sollen meine Sachen nicht schlecht gehen. — Nun führe ich den Fürsten zu Duschek, welcher uns erwartet und um 9 Uhr abends gehen wir nach Dresden ab, wo wir morgen abends eintreffen werden. — Liebstes Weibchen! ich sehne mich so sehr nach Nachrichten von Dir. — Vielleicht treffe ich in Dresden einen Brief an. — O Gott! mache meine Wünsche wahr! Nach Erhaltung dieses Briefes mußt Du mir nach Leipzig schreiben, poste restante versteht sich. Adieu Liebe, ich muß schließen, sonst geht die Post ab. — Küsse tausendmahl unsern Karl, und ich bin Dich von ganzem Herzen küssend

Dein ewig getreuer Mozart.

PS.

An Hr. und Fr. v. Puchberg alles erdenkliche, ich muß es schon auf Berlin sparen ihm zu schreiben, um ihm auch schriftlich unterdessen zu danken. Adieu, aimez moi et gardez votre santé si chère et precieuse à votre époux.

2.

Um 7 Uhr früh.

Dresden den 13. April 1789.

Liebstes bestes Weibchen!

Wir glaubten Samstags nach Tisch in Dresden zu seyn, kamen aber erst gestern Sontags um 6 Uhr Abends an; — so schlecht sind die Wege. — Ich ging gestern noch zu Neumanns, wo Mde. Duschek wohnt, um ihr den Brief von ihrem Manne zu geben. — Es ist im dritten Stock auf dem Gange, und man sieht vom Zimmer jeden der kömmt; als ich an die Thüre kam, war schon Hr. Neumann da und fragte mich, mit wem er die Ehre hätte zu sprechen. Ich antwortete: Gleich werde ich sagen wer ich bin, nur haben Sie die Güte Mde. Duschek herausrufen zu lassen, damit mein Spaß nicht verdorben wird — in diesem Augenblick stand aber schon Madame Duschek vor meiner, denn sie erkannte mich vom Fenster aus und sagte gleich, da kommt jemand der aussieht, wie Mozart. — Nun war alles voll Freude. — Die Gesellschaft war groß und bestund aus lauter meist häßlichen Frauenzimmern, aber sie ersetzten den Mangel

der Schönheit durch Artigkeit. Heut geht der Fürst und ich zum Frühstück hin, dann zu Naumann, dann in die Kapelle. — Wir werden morgen oder übermorgen von hier nach Leipzig gehen. Nach Empfang dieses Briefes mußt Du schon nach Berlin poste restante schreiben. Ich hoffe, Du wirst mein Schreiben von Prag richtig erhalten haben. Neumanns lassen sich alle Dir sammt Duschek empfehlen — wie auch dem Hr. und Fr. Schwägerin Langens. —

Liebstes Weibchen, hätte ich doch auch schon einen Brief von Dir! Wenn ich Dir alles erzählen wollte was ich mit Deinem lieben Portrait anfange, würdest Du wohl oft lachen. — Zum Beyspiel wenn ich es aus seinem Arrest herausnehme; so sage: grüß Dich Gott Stanzerl! — grüß Dich Gott Spitzbub — Krallerballer — Spitzignas — Bagatellerl — schluck und Druck![2] — und wenn ich es wieder hineinthue so lasse ich es so nach und nach hineinrutschen, und sage immer Nu — Nu — Nu — Nu! aber mit dem gewissen Nachdruck den dieses so vielbedeutende Wort erfordert und bey dem letzten schnell: Gute Nacht, Mauserl, schlaf gesund! — Nun glaube ich so ziemlich was dummes (für die Welt wenigstens) hingeschrieben zu haben, für uns aber, die wir uns so innig lieben, ist es gerade nicht dumm — Heute ist der sechste Tag daß ich von Dir weg bin, und bey Gott mir scheint es schon ein Jahr zu sein. — Du wirst wohl oft Mühe haben, meinen Brief zu lesen weil ich in Eile und folglich etwas schlecht schreibe. — Adieu liebe einzige — der Wagen ist da — da heißt es nicht brav und der Wagen ist auch schon da — sondern — male. — Lebe wohl und liebe mich ewig so wie ich Dich; ich küsse Dich millionenmahl auf das zärtlichste und bin ewig

Dein Dich zärtlich liebender
Gatte W. A. Mozart.

PS. Wie führt sich unser Carl auf? Ich hoffe gut — küsse ihn statt meiner. An Hrn. und Fr. v. Puchberg alles Schöne. NB. Du mußt in Deinen Briefen nicht das Maaß nach den meinigen nehmen, bey mir fallen sie nur deswegen etwas kurz aus, weil ich pressirt bin, sonst würde ich einen ganzen Bogen überschreiben, Du hast aber mehr Musse. — Adieu.

---

2) Anspielung auf einen scherzhaften Canon Mozarts, s. o. S. 333; ebenso im Folgenden.

3[3].

Dresden den 16ten April 1789.
Nachts um halb 12 Uhr.

Liebstes bestes Weibchen!

Wie? — noch in Dresden? — Ja, meine Liebe, — ich will Dir alles haarklein erzählen; — Montags den 13., nachdem wir bei Neumanns Frühstück genommen hatten gingen wir alle nach Hof in die Kapelle; die Messe war von Naumann (welcher sie selbst dirigirte) — sehr mittelmäßig; — Wir waren in einem oratoire der Musik gegenüber; auf einmal stupfte mich Neumann und führte mich dem Herrn von König, welcher, Directeur des plaisirs (der traurigen Churfürstlichen plaisirs) ist; — er war außerordentlich artig und auf die Frage, ob ich mich nicht wollte bei Seiner Durchlaucht hören lassen, antwortete ich, daß es mir zwar eine Gnade seye, ich mich aber, da ich nicht von mir allein abhänge, nicht aufhalten kann. — So blieb es. — Mein fürstlicher Reisegefährte lud die Neumannschen samt Duschek zu Mittage; unter dem Essen kam die Nachricht, daß ich den folgenden Tag als Dienstag den 14 Abends um halb 6 Uhr bei Hofe spielen sollte. Das ist ganz was außerordentliches für hier; denn hier kommt man sonst sehr schwer zu Gehör, und Du weißt daß ich gar keinen Gedanken auf hier hatte. — Wir hatten bei uns à l'hôtel de Boulogne ein Quartett arrangirt. — Wir machten es in der Kapelle mit Antoine Teyber (welcher wie Du weißt hier Organist ist) und mit Hrn. Kraft (Violincellist von Fürst Esterhazy), welcher mit seinem Sohn hier ist, aus; ich gab bey dieser kleinen Musik das Trio welches ich H. v. Puchberg schrieb; — es wurde so ganz hörbar exekutirt — Duschek sang eine Menge von Figaro und Don Juan. Des andern Tages spielte ich bei Hofe das neue Concert in D; folgenden Tags Mittwochs den 15 vor Mittag erhielt ich eine recht schöne Dose; — wir speisten dann beim Russischen Gesandten, alwo ich viel spielte. — Nach Tisch wurde ausgemacht auf eine Orgel zu gehen; um 4 Uhr fuhren wir hin; Naumann war auch da. —

3) Nach dem Original (im Archiv des Preßburger Kirchenmusik-Vereins) abgedruckt Wien. Musik Zeitg. 1843 N. 88. N. Zeitschr. f. Mus. XIX S. 51 ff.

Nun mußt Du wißen daß hier ein gewißer Häßler (Organist von Erfurt) ist; dieser war auch da; — er ist ein Schüler von einem Schüler von Bach; — seine Force ist die Orgel und das Clavier. Nun glauben die Leute hier, weil ich von Wien komme, daß ich diesen Geschmack und diese Art zu spielen gar nicht kenne. — Ich setzte mich also zur Orgel und spielte. — Der Fürst Lichnowsky (weil er Häßler gut kennt) beredet ihn mit vieller Mühe auch zu spielen, — die Force von diesem Häßler besteht auf der Orgel in Füßen, welches, weil hier die Pedale stuffenweise gehen, eben keine so große Kunst ist; übrigens hat er nur Harmonie und Modulationen vom alten Sebastian Bach auswendig gelernt, und ist nicht im Stande eine Fuge ordentlich auszuführen, und hat kein solides Spiel — ist folglich noch lange kein Albrechtsberger. — Nach diesem wurde beschlossen noch einmal zum Russischen Gesandten zu gehen, damit mich Häßler auf dem Fortepiano hört. — Häßler spielte auch. — Auf dem Fortepiano finde ich nun die Aurnhammer ebenso stark, Du kannst Dir nun vorstellen daß seine Schaale ziemlich sank. — Nach diesem gingen wir in die Oper, welche wahrhaft elend ist. — Weißt Du wer auch unter den Sängerinnen ist? die Rosa Manservisi[4]. — Ihre Freude kannst Du Dir vorstellen. — Uebrigens ist aber die erste Sängerin die Allegrandi viel besser als die Ferrarese; — das will zwar nicht viel gesagt haben. — Nach der Oper gingen wir nach Hause. Nun kömmt der glücklichste Augenblick für mich; — ich fande einen so lange mit heisser Sehnsucht gewunschenen Brief von Dir liebste! beste! — Duschek und Neumanns waren wie gewöhnlich da; ich ging gleich im Triumphe in mein Zimmer, küßte den Brief unzähligemahle, ehe ich ihn erbrach, dann — verschlang ich ihn mehr als ich ihn las. — Ich blieb lange in meinem Zimmer; denn ich konnte ihn nicht oft genug lesen, nicht oft genug küßen; als ich wieder zur Gesellschaft kamm fragten mich Neumanns, ob ich einen Brief erhalten hätte, und auf meine Bejahung, gratulirten Sie mir alle herzlich dazu, weil ich täglich darüber klagte, daß ich noch keine Nachricht hätte. — Die Neumannschen sind herrliche Leute. — Nun über Deinen lieben Brief; denn die Fortsetzung meines hiesigen Aufenthalts bis zur Abreise wird nächstens folgen.

---

4) Rosa Manservisi war früher bei der Oper in München (Burney Reise II S. 109) und kam dann nach Dresden, wo sie bejahrt gestorben ist.

Liebes Weibchen ich habe eine Menge Bitten an Dich; —

1^mo^ bitte ich Dich daß Du nicht traurig bist;

2^do^ daß Du auf Deine Gesundheit achtest und der Frühlingsluft nicht trauest.

3^tio^ Daß Du nicht alleine zu Fusse, am liebsten aber gar nicht zu Fusse ausgehest.

4^to^ Daß Du meiner Liebe ganz versichert seyn sollst; — keinen Brief habe ich Dir noch geschrieben, wo ich nicht Dein liebes Portrait vor meiner gestellt hätte. —

5^to^ bitte ich Dich nicht allein auf Deine und meine Ehre in Deinem Betragen Rücksicht zu nehmen sondern auch auf den Schein. — Seye nicht böse auf diese Bitte. — Du mußt mich eben dieshalb noch mehr lieben, weil ich auf Ehre halte.

6^to^ et ultimo bitte ich Dich in Deinen Briefen ausführlicher zu seyn. — Ich möchte gern wissen ob Schwager Hofer den Tag nach meiner Abreise gekommen ist? ob er öfters kommt so wie er mir versprochen hat; — ob die Langischen bisweilen kommen? — ob an dem Portrait fortgearbeitet wird? — wie Deine Lebensart ist? — lauter Dinge die mich natürlicherweise sehr interessiren. — Nun lebe wohl, Liebste, Beste! — Denke daß ich alle Nacht ehe ich ins Bette gehe eine gute halbe Stunde mit Deinem Portrait spreche, und so auch beym Erwachen. — Übermorgen den 18 gehn wir ab; — Du schreibst nun immer nach Berlin poste restante.

O stru! stri! ich küsse und drücke Dich 1095060437082mahl (hier kannst Du Dich im aussprechen üben) und bin ewig

Dein treuester Gatte und Freund

W. A. Mozart.

Der Beschluß des Dresdner Aufenthalts wird nächstens folgen. — Gute Nacht!

4[5].

Berlin den 23. May 1789

Liebstes bestes theuerstes Weibchen!

Mit außerordentlichem Vergnügen habe Dein liebes Schreiben vom 13 hier erhalten; diesen Augenblick aber erst Dein vor-

5) Das Original ist im Besitz der Frau Baroni-Cavalcabo.

Nun mußt Du wißen daß hier ein gewißer Häßler (Organist von Erfurt) ist; dieser war auch da; — er ist ein Schüler von einem Schüler von Bach; — seine Force ist die Orgel und das Clavier. Nun glauben die Leute hier, weil ich von Wien komme, daß ich diesen Geschmack und diese Art zu spielen gar nicht kenne. — Ich setzte mich also zur Orgel und spielte. — Der Fürst Lichnowsky (weil er Häßler gut kennt) beredet ihn mit vieller Mühe auch zu spielen, — die Force von diesem Häßler besteht auf der Orgel in Füßen, welches, weil hier die Pedale stuffenweise gehen, eben keine so große Kunst ist; übrigens hat er nur Harmonie und Modulationen vom alten Sebastian Bach auswendig gelernt, und ist nicht im Stande eine Fuge ordentlich auszuführen, und hat kein solides Spiel — ist folglich noch lange kein Albrechtsberger. — Nach diesem wurde beschlossen noch einmal zum Russischen Gesandten zu gehen, damit mich Häßler auf dem Fortepiano hört. — Häßler spielte auch. — Auf dem Fortepiano finde ich nun die Aurnhammer ebenso stark, Du kannst Dir nun vorstellen daß seine Schaale ziemlich sank. — Nach diesem gingen wir in die Oper, welche wahrhaft elend ist. — Weißt Du wer auch unter den Sängerinnen ist? die Rosa Manservisi[4]. — Ihre Freude kannst Du Dir vorstellen. — Uebrigens ist aber die erste Sängerin die Allegrandi viel besser als die Ferrarese; — das will zwar nicht viel gesagt haben. — Nach der Oper gingen wir nach Hause. Nun kömmt der glücklichste Augenblick für mich; — ich fande einen so lange mit heisser Sehnsucht gewunschenen Brief von Dir liebste! beste! — Duschek und Neumanns waren wie gewöhnlich da; ich ging gleich im Triumphe in mein Zimmer, küßte den Brief unzähligemahle, ehe ich ihn erbrach, dann — verschlang ich ihn mehr als ich ihn las. — Ich blieb lange in meinem Zimmer; denn ich konnte ihn nicht oft genug lesen, nicht oft genug küßen; als ich wieder zur Gesellschaft kamm fragten mich Neumanns, ob ich einen Brief erhalten hätte, und auf meine Bejahung, gratulirten Sie mir alle herzlich dazu, weil ich täglich darüber klagte, daß ich noch keine Nachricht hätte. — Die Neumannschen sind herrliche Leute. — Nun über Deinen lieben Brief; denn die Fortsetzung meines hiesigen Aufenthalts bis zur Abreise wird nächstens folgen.

---

4) Rosa Manservisi war früher bei der Oper in München (Burney Reise II S. 109) und kam dann nach Dresden, wo sie bejahrt gestorben ist.

Liebes Weibchen ich habe eine Menge Bitten an Dich; —

1^mo bitte ich Dich daß Du nicht traurig bist;

2^do daß Du auf Deine Gesundheit achtest und der Frühlingsluft nicht trauest.

3^tio Daß Du nicht alleine zu Fusse, am liebsten aber gar nicht zu Fusse ausgehest.

4^to Daß Du meiner Liebe ganz versichert seyn sollst; — keinen Brief habe ich Dir noch geschrieben, wo ich nicht Dein liebes Portrait vor meiner gestellt hätte. —

5^to bitte ich Dich nicht allein auf Deine und meine Ehre in Deinem Betragen Rücksicht zu nehmen sondern auch auf den Schein. — Seye nicht böse auf diese Bitte. — Du mußt mich eben dieshalb noch mehr lieben, weil ich auf Ehre halte.

6^to et ultimo bitte ich Dich in Deinen Briefen ausführlicher zu seyn. — Ich möchte gern wissen ob Schwager Hofer den Tag nach meiner Abreise gekommen ist? ob er öfters kommt so wie er mir versprochen hat; — ob die Langischen bisweilen kommen? — ob an dem Portrait fortgearbeitet wird? — wie Deine Lebensart ist? — lauter Dinge die mich natürlicherweise sehr interessiren. — Nun lebe wohl, Liebste, Beste! — Denke daß ich alle Nacht ehe ich ins Bette gehe eine gute halbe Stunde mit Deinem Portrait spreche, und so auch beym Erwachen. — Übermorgen den 18 gehn wir ab; — Du schreibst nun immer nach Berlin poste restante.

O stru! stri! ich küsse und drücke Dich 1095060437082mahl (hier kannst Du Dich im aussprechen üben) und bin ewig

Dein treuester Gatte und Freund

W. A. Mozart.

Der Beschluß des Dresdner Aufenthalts wird nächstens folgen. — Gute Nacht!

4 [5].

Berlin den 23. May 1789

Liebstes bestes theuerstes Weibchen!

Mit außerordentlichem Vergnügen habe Dein liebes Schreiben vom 13 hier erhalten; diesen Augenblick aber erst Dein vor-

5) Das Original ist im Besitz der Frau Baroni-Cavalcabo.

hergehendes vom 9, weil es von Leipzig retour nach Berlin machen mußte. — Das erste ist daß ich Dir alle Briefe, so ich Dir geschrieben, herzähle, und dann die Deinigen so ich erhalten. Ich schrieb Dir den 8ten April von der Post-Station Budwitz

den 10 — von Prag

den 13 }
und den 17 } — von Dresden

den 22 — französisch de Leipzig

den 28 April und den 5. May von Potsdam

den 9 und den 16 von Leipzig

den 19 von Berlin

und itzt den 22ten — das sind also 11 Briefe.

Ich erhielt von Dir

den vom 8 April (den 15 April in Dresden)

den vom 13 April (den 21 April in Leipzig)

den vom 24 April (den 8 May in Leipzig bey meiner retour)

den vom 5 May (den 14 May in Leipzig)

den vom 13 May (den 20 May in Berlin)

den vom 9 May (den 22 May in Berlin)

also 6 Briefe. Zwischen dem 13 und 24 April ist wie Du siehst eine Lücke. Da muß nun ein Brief von Dir verlohren gegangen seyn. Durch dies mußte ich 17 Tage ohne Briefe seyn! Wenn Du also auch 17 Tage in diesen Umständen leben mußtest, so muß auch einer von meinen Briefen verlohren gegangen seyn. — Gott lob wir haben diese Fatalitäten nun bald überstanden; an Deinem Halse hängend werde ich es Dir dann erst recht erzählen wie es mir damals war! — Doch — Du kennst meine Liebe zu Dir! — Wo glaubst Du daß ich dieses schreibe? — im Gasthofe auf meinem Zimmer? — nein! — im Thiergarten in einem Wirthshause (in einem Gartenhause mit schöner Aussicht), allwo ich heute ganz allein speise, um mich nur ganz allein mit Dir beschäftigen zu können. — Die Königin will mich Dienstag hören; da ist aber nicht viel zu machen. Ich ließ mich nur melden, weil es hier gebräuchlich ist, und sie es sonst übel nehmen würde. — Mein liebstes Weibchen, Du mußt Dich bey meiner Rückkunft schon mehr auf mich freuen, als auf das Geld. 100 Friedrichsd'or sind nicht 900 fl. sondern 700 fl., wenigstens hat man mir es hier so gesagt; — 2ts hat Lichnowsky mich weil er eilen mußte früh verlassen, und ich folglich (in dem theuren Orte Potsdam) selbst zehren müssen; 3ts habe ich *** 100 fl. lehnen müssen weil

sein Beutel abnahm — ich konnte es nicht grade abschlagen, Du weißt warum —; 4ts ist die Accademie in Leipzig so wie ich es immer sagte schlecht ausgefallen, habe also mit Rückwege 32 Meilen fast umsonst gemacht. Daran ist Lichnowsky ganz allein schuld, denn er ließ mir keine Ruhe, ich mußte wieder nach Leipzig — doch davon das mehrere mündlich. — Hier ist erstens mit einer Accademie nicht viel zu machen und 2ts siehts der König nicht gern. Du mußt schon mit mir, mit diesem zufrieden seyn, daß ich so glücklich bin beym Könige in Gnaden zu stehen; — was ich Dir da geschrieben bleibt unter uns. Donnerstag den 28 gehe ich nach Dresden ab, allwo ich übernachten werde; den 1 Juny werde ich in Prag schlafen, und den 4? den 4? bey meinem liebsten Weiberl[6]. — Ich hoffe doch Du wirst mir auf die erste Post entgegenfahren, ich werde den 4 zu Mittag eintreffen; — Hofer (den ich 1000mal umarme) wird wohl hoffe ich auch dabey seyn — wenn Hr. und Fr. v. Puchberg auch mitfahren, dann wäre alles beysammen was ich wünschte. Vergesse auch den Karl nicht. — Nun aber das Nothwendigste ist: — Du mußt einen vertrauten Menschen, Salzmann oder sonst jemand mitnehmen, welcher dann in meinem Wagen mit meiner Bagage auf die Mauth fährt, damit ich nicht diese unnöthigen Seccaturen habe; sondern mit euch lieben Leute nach Hause fahren kann. — aber gewiß! — nun adieu — ich küße Dich Millionenmahl und bin ewig

Dein getreuester Gatte

W. A. Mozart[7].

---

6) Hier sind mehrere Zeilen im Original unleserlich gemacht.

7) Die Adresse ist:

à Madame Costance de Mozart née de Weber

Vienne.

auf dem hohen Markt
im Malseckischen Hause
bei Hrn v. Puchberg.

5[8].

Prag den 31 May 1789.

Liebstes bestes Weibchen!

Den Augenblick komme ich an. — Ich hoffe, Du wirst meinen letzten vom 23 erhalten haben. Es bleibt also dabey; — ich treffe Donnerstag den 4 Juny zwischen 11 und 12 Uhr richtig auf der ersten oder letzten Post-Station ein, wo ich Euch anzutreffen hoffe. Vergiß nicht Jemand mitzunehmen, welcher dann anstatt meiner auf die Mauth fährt. Adieu! — Gott, wie freue ich mich Dich wieder zu sehen! In Eyle.

Mozart.

6.

Frankfurt am Mayn den 29. Sept. 1790.

Liebstes bestes Herzens-Weibchen!

Diesen Augenblick kommen wir an — das ist um 1 Uhr Mittag — wir haben also nur 6 Tage gebraucht. Wir hätten die Reise noch geschwinder machen können, wenn wir nicht dreymahl Nachts ein bischen ausgeruht hätten. — Wir sind unterdessen in der Vorstadt Sachsenhausen in einem Gasthof abgestiegen, zu Tod froh, daß wir ein Zimmer erwischt haben. Nun wissen wir noch unsere Bestimmung nicht, ob wir beysammen bleiben oder getrennt werden; — bekomme ich kein Zimmer irgendwo umsonst und finde ich die Gasthöfe nicht zu theuer, so bleibe ich gewiß. Ich hoffe Du wirst mein Schreiben aus Efferding richtig erhalten haben; ich konnte Dir unterwegs nicht mehr schreiben, weil wir uns nur selten und nur so lange aufhielten um nur der Ruhe zu pflegen. — Die Reise war sehr angenehm; wir hatten bis auf einen einzigen Tag schönes Wetter — und dieser einzige Tag verursachte uns keine Unbequemlichkeit, weil mein Wagen (ich möcht ihm ein Busserl geben) herrlich ist. — In Regensburg speisten wir prächtig zu Mittag,

---

8) Nach dem Original auf der k. k. Hofbibliothek in Wien gedruckt Wien. Zeitschr. 1842 N. 79 S. 628.

hatten eine göttliche Tafel-Musik, eine englische Bewirthung un- einen herrlichen Mosler-Wein. Zu Nürnberg haben wir gefrühstückt — eine häßliche Stadt. — Zu Würzburg haben wir und sere theuern Magen mit Kaffee gestärkt, eine schöne, prächtige Stadt. — Die Zehrung war überall sehr leidentlich, nur 2 und ½ Post von hier in Aschaffenburg beliebte uns der Herr Wirth erbärmlich zu schmieren. — Ich warte mit Sehnsucht auf Nachricht von Dir, von Deiner Gesundheit, von unsern Umständen l. l. — Nun bin ich fest entschlossen meine Sachen hier so gut als möglich zu machen und freue mich dann herzlich wieder zu Dir. — Welch herrliches Leben wollen wir führen, — ich will arbeiten — so arbeiten, — um damit ich durch unvermuthete Zufälle nicht wieder in so eine fatale Lage komme. — Mir wäre lieb, wenn Du über alles dieses durch den Stadler den *** zu Dir kommen ließest. Sein letzter Antrag war, daß Jemand das Geld auf den Hoffmeister seinen giro allein hergeben will — 1000 fl. baar und das übrige an Tuch; — somit könnte alles und noch mit Ueberschuß bezahlt werden und ich dürfte bey meiner Rückkunft nichts als arbeiten. — Durch eine charta bianca von mir könnte durch einen Freund die ganze Sache abgethan seyn. Adieu ich küsse Dich 1000mal.

Ewig Dein Mzt.

7.

Herzallerliebstes Weibchen!

Wenn ich nur schon einen Brief von Dir hätte, dann wäre Alles recht. — Ich hoffe Du wirst mein schreiben aus Efferding und das aus Frankfurt erhalten haben. — Ich habe Dir in meinem letzten geschrieben, Du sollst mit dem ... sprechen; mir wäre Sicherheitshalber recht lieb, wenn ich auf des Hofmeisters seinen giro 2000 fl. bekommen könnte; — Du mußt aber eine andere Ursache vorwenden, nemlich daß ich eine Speculation im Kopf hätte, die Dir unbewußt wäre. — Meine Liebe, ich werde zweifelsohne gewiß etwas hier machen — so groß aber wie Du und verschiedene Freunde es sich vorstellen wird es sicherlich nicht seyn. — Bekannt und angesehen bin ich hier genug, das ist gewiß. — Nun — wir wollen sehen. — Ich liebe aber in jedem Falle das Sichere zu spielen, darum möchte ich gerne das Geschäft

mit Hoffmeister machen, weil ich dadurch Geld bekomme und keines zahlen darf; sondern blos arbeiten, und das will ich ja meinem Weibchen zu Liebe gern. — Wo glaubst Du daß ich wohne? — bei Böhm im nämlichen Hause; Hofer auch. Wir zahlen 30 fl. das Monath, und das ist noch außerordentlich wenig — wir gehen auch zu ihnen in die Kost. Wen glaubst Du daß ich hier angetroffen? — Das Mädchen, welches so oft mit uns im Auge Gottes[9] Versteckenspielt hat — Buchner glaub ich hieß sie — sie heißt nun Mad. Porsch und ist zum zweytenmale verheurathet. — Sie hat mir aufgetragen alles Schöne von ihr an Dich zu schreiben. —

Da ich nicht weiß ob Du in Wien oder in Baaden bist, so adressire ich diesen Brief wieder an die Hofer. — Ich freue mich wie ein Kind wieder zu Dir zurück; — wenn die Leute in mein Herz sehen könnten, so müßte ich mich fast schämen, — es ist alles kalt für mich — eiskalt. — Ja wenn Du bey mir wärest, da würde ich vielleicht an dem artigen Betragen der Leute gegen mich mehr Vergnügen finden, — so ist es aber so leer —. Adieu — Liebe — ich bin ewig

Dein Dich von ganzer Seele liebender
Mozart.

Frankfurt am Mayn den 30 September 1790.

P. S. Als ich die vorige Seite schrieb, fiel mir auch manche Thräne auf's Papier; nun aber lustig — fange auf — es fliegen erstaunlich viele Busserl herum .... was Teufel! .... ich sehe auch eine Menge ..... ha! ha! .... ich habe drey erwischt — die sind kostbar! —

Du kannst mir auf diesen Brief noch antworten, aber Du mußt die Adresse à Lintz poste restante machen, das ist das sicherste. — Da ich noch nicht gewiß weiß, ob ich nach Regensburg gehe oder nicht, so kann ich auch nichts bestimmen. — Schreibe nur darauf, daß man den Brief liegen lassen soll, bis er abgeholt wird. — Adieu — liebstes, bestes Weiberl — gieb auf Deine Gesundheit Acht — und gehe nur nicht zu Fuß in die Stadt. — Schreib mir doch wie Du mit dem neuen Quartier zufrieden bist. — Adieu, ich küsse Dich Millionenmahl. —

---

9) Das Haus, in welchem Constanzes Mutter wohnte, s. S. 161.

8.

[München Nov. 1790.]

Liebstes bestes Herzensweibchen.

Was mir das weh thut daß ich bis Linz warten muß um von Dir Nachricht zu haben das kannst Du nicht glauben. Geduld, wenn man nicht weiß wie lange man sich an einem Orte aufhalten wird, so kann man auch keine bessern Anstalten treffen. — Ich habe (ohngeachtet ich gern lange bey meinen alten Mannheimer Freunden bleiben möchte) nur einen Tag hier bleiben wollen, nun muß ich aber bis den 5 oder 6 bleiben, weil mich der Churfürst wegen des Königs von Neapel zur Accademie gebeten hat. Das ist wirklich eine Distinction. — Eine schöne Ehre für den Wiener Hof, daß mich der König in fremden Landen hören muß! — Daß ich mich mit Cannabichschen, la bonne Ramm, Marchand und Brochard[10] gut unterhalte und recht viel von Dir, meine Liebe, gesprochen wird, kannst Du Dir wohl einbilden. — Ich freue mich auf Dich, denn ich habe viel mit Dir zu sprechen. Ich habe im Sinne zu Ende künftigen Sommers diese Tour mit Dir, meine Liebe, zu machen, damit Du ein anderes Bad versuchest, dabey wird Dir auch die Unterhaltung, Motion und Luftveränderung gut thun, so wie es mir herrlich anschlägt; da freue ich mich recht darauf und Alles freuet sich.

Verzeihe, wenn ich Dir nicht so viel schreibe als ich gern möchte; Du kannst Dir aber nicht vorstellen wie das Gereiß um mich ist. — Nun muß ich zu Cannabich, denn es wird ein Concert probiert. Adieu, liebes Weibchen; auf diesen Brief kann ich nach meiner Rechnung keine Antwort hoffen. Leb wohl, meine Liebe, ich küsse Dich Millionenmahl und bin ewig

Dein Dich bis in den Tod liebender

Mozart.

---

10) Frau Eva Brochard, geb. 1752, zeichnete sich durch Spiel und Gesang in den Operetten aus; sie kam mit Marchands Gesellschaft 1777 nach Mannheim und später nach München (Devrient Gesch. d. deutsch. Schauspielkunst II S. 304. 401).

P. S. Die Grethel[11] ist nun mit der Lebrun[12] ihrem Bruder verheurathet, heißt also Mad. Danzi. Das Brochard Hannchen[13] ist nun 16 Jahre alt und ist leider durch die Blattern häßlich geworden. — Schade! — Die kann nicht genug von Dir sprechen. Sie spielt ganz artig Clavier.

---

11) Margarethe Marchand, Tochter des Schauspieldirectors, geb. 1762, als Sängerin und Klavierspielerin ausgezeichnet, war im Jahr 1782 zu ihrer Ausbildung bei Leop. Mozart in Salzburg (I S. 139), und wurde dann Hofsängerin in München. Sie verheirathete sich 1790 mit Franz Danzi, damals Violoncellist in der Kapelle, später Vicekapellmeister und starb 1798.

12) Vgl. II S. 85.

13) Maria Johanna Brochard (später verehl. Renner), geb. 1775, wurde zu ihrer musikalischen Ausbildung ebenfalls Leop. Mozart übergeben, bei welchem sie sich 1783 und 1784 aufhielt (Lipowsky Bayersch. Mus. Lex. S. 36), und dann von Marchand für die Bühne vorbereitet, welche sie im August 1790 in München zuerst betrat.

XX.

1[1].

Verehrungswürdiger O. B.[2]

Liebster, bester Freund! —

Die Ueberzeugung, daß Sie mein wahrer Freund sind, und daß Sie mich als einen ehrlichen Mann kennen, ermuntert mich, Ihnen mein Herz ganz aufzudecken, und folgende Bitte an Sie zu thun.

Ich will ohne Ziererey nach meiner angebornen Aufrichtigkeit zur Sache selbst schreiten. —

Wenn Sie die Liebe und Freundschaft für mich haben wollen, mich auf 1 oder 2 Jahre mit 1 oder 2 tausend Gulden gegen gebührende Interessen zu unterstützen, so würden Sie mir auf Acker und Pflug helfen! — Sie werden gewiß selbst sicher und wahr finden, daß es übel, ja ohnmöglich zu leben sey, wenn man von Einnahme zu Einnahme warten muß! — Wenn man nicht einen gewissen, wenigstens den nöthigen Vorrath hat, so ist es nicht möglich, in Ordnung zu kommen — mit nichts macht man nichts. —

Wenn Sie mir diese Freundschaft thun, so kann ich 1mo (da ich versehen bin) die nöthigen Ausgaben zur gehörigen Zeit folglich leichter entrichten, wo ich jetzt die Bezahlungen verschieben, und dann eben zur unbequemsten Zeit meine ganze Einnahme oft auf einmal hinausgeben muß; 2do kann ich mit sorgenloserem Gemüth und freyerem Herzen arbeiten, folglich mehr verdienen.

Wegen Sicherheit glaube ich nicht, daß Sie einigen Zweifel haben werden. — Sie wissen so ungefähr, wie ich stehe, und kennen meine Denkungsart. Wegen der Souscription dürfen

---

1) Gedruckt Wiener Zeitschr. 1842 N. 61 S. 483 f.

2) O. B. d. i. Ordensbruder.

Sie keine Sorge haben; ich setze die Zeit nur um einige Monate mehr hinaus; ich habe Hoffnung, auswärtig mehrere Liebhaber zu finden als hier.

Nun habe ich Ihnen in einer Angelegenheit, die mir sehr wichtig ist, mein Herz ganz sehen lassen. — Nun sehe ich mit Sehnsucht einer Antwort, aber wirklich einer angenehmen Antwort entgegen — und ich weiß nicht — ich kenne Sie einmal als den Mann, der so wie ich, wenn er anderst kann, seinen Freund, aber wahren Freund gewiß unterstützt. — Wenn Sie vielleicht sobald nicht eine solche Summe entbehren könnten, so bitte ich sie mir wenigstens bis morgen ein paar hundert Gulden zu leihen, weil mein Hausherr auf der Landstraße so indiskret war, daß ich ihn gleich auf der Stelle (um Ungelegenheiten zu vermeiden) auszahlen mußte, welches mich sehr in Unordnung gebracht hat!

Wir schlafen heute das erstemal in unserm neuen Quartier allwo wir Sommer und Winter bleiben; — ich finde es im Grunde einerley, wo nicht besser, ich habe ohnehin nicht viel in der Stadt zu thun, und kann, da ich den lieben Besuchen nicht ausgesetzt bin, mit mehrerer Muße arbeiten; und muß ich Geschäfte halber in die Stadt, welches ohnehin selten genug geschehen wird, so führt mich jeder Fiaker um 10 kr. hinein; um das ist auch das Logis wohlfeiler, und wegen Frühjahr — Sommer — und Herbst angenehmer, da ich auch einen Garten habe.

Das Logis ist — in der Währingergasse bei den 5 Sternen Nro. 135. Nun nehmen Sie meinen Brief — als das wahre Zeichen meines ganzen Vertrauens gegen Sie, und bleiben Sie ewig mein Freund, wie ich sein werde bis ins Grab

Ihr wahrer innigster Freund
W. A. Mozart.

P. S. Wenn werden Sie wieder bei Ihnen eine kleine Musique machen? Ich habe ein neues Trio[3] geschrieben[4].

3) In Mozarts Verzeichniß ist das Trio in E-dur unter dem 22. Juni 1788 eingetragen.

4) Unten ist von Puchberg hinzugeschrieben: „Den 17. Juny 1788 200 fl. gesendet."

2.

Verehrungswürdigster O. B.

Liebster bester Freund!

Ich habe immer geglaubt dieser Tagen selbst in die Stadt zu kommen, um mich bei Ihnen wegen Ihrer mir bewießenen Freundschaft mündlich bedanken zu können — Nun hätte ich aber nicht einmal das Herz vor Ihnen zu erscheinen, da ich gezwungen bin Ihnen frey zu gestehen daß ich Ihnen das mir geliehene ohnmöglich sobald zurückzahlen kann und Sie ersuchen muß mit mir Gedult zu haben! — Daß die Umstände dermalen so sind und Sie mich nach meinem Wunsch nicht unterstützen können, macht mir viele Sorgen! — Meine Lage ist so, daß ich unumgänglich benöthigt bin Geld aufzunehmen. — Aber Gott, wem soll ich mich vertrauen? Niemanden als Ihnen, mein Bester! — Wenn Sie mir nur wenigstens die Freundschaft thun wollen, mir durch einen andern Weg Geld zu verschaffen! — Ich zahle ja gern die Interessen, und derjenige der mir lehnte, ist ja durch meinen Charakter und meine Besoldung glaub ich gesichert genug — es thut mir leid genug, daß ich in diesem Falle bin, ebendeßwegen wünschte ich aber eine etwas ansehnliche Summe auf einen etwas längeren Termin zu haben, um einem solchen Falle vorbeugen zu können. — Wenn Sie, werthester Br., mir in dieser meiner Lage nicht helfen, so verliere ich meine Ehre und Credit, welches das einzige ist, welches ich zu erhalten wünsche —. Ich baue ganz auf Ihre ächte Freundschaft und br. Liebe, und erwarte zuversichtlich daß Sie mir mit Rath und That an die Hand gehn werden. Wenn mein Wunsch in Erfüllung gehet, so kann ich frey Odem schöpfen, weil ich dann im Stande sein werde, mich in Ordnung zu bringen und auch darinnen zu erhalten; — Kommen Sie doch zu mir und besuchen Sie mich, ich bin immer zu Hauße; — ich habe in den 10 Tagen daß ich hier wohne mehr gearbeitet als im andern Logis die 2 Monate, und kämen mir nicht so oft so schwarze Gedanken (die ich mir mit Gewalt ausschlagen muß), würde es mir noch besser von Statten gehen, denn ich wohne angenehm — bequem — und — wohlfeil. — Ich will Sie

nicht länger mit meinem Gewäsch aufhalten, sondern schweigen und hoffen.

Ewig ihr verbundener Diener
d. 27 Juny 1788. wahrer Freund u. O. B.
W. A. Mozart.

3.

d. 17 Julius 1789

Liebster bester Freund
und verehrungswürdiger Br.

Sie sind gewiß böse auf mich, weil Sie mir gar keine Antwort geben! — Wenn ich Ihre Freundschaftsbezeugungen und mein dermaliges Begehren zusammenhalte, so finde ich daß Sie vollkommen recht haben. Wenn ich aber meine Unglücksfälle (und zwar ohne mein Verschulden) und wieder Ihre freundschaftliche Gesinnungen gegen mich zusammenhalte, so finde ich doch auch, daß ich — Entschuldigung verdiene. Da ich Ihnen, mein Bester, alles was ich nur auf dem Herzen hatte in meinem letzten Brief mit aller Aufrichtigkeit hinschrieb[5], so würden mir für heute nichts als Wiederholungen übrig bleiben, nur muß ich noch hinzusetzen 1mo daß ich keiner so ansehnlichen Summe benöthigt sein würde, wenn mir nicht entsetzliche Kosten wegen der Kur meiner Frau bevorständen, besonders wenn sie nach Baden muß; 2do da ich in kurzer Zeit versichert bin in bessere Umstände zu kommen, so ist mir die zurückzuzahlende Summe sehr gleichgültig, für die gegenwärtige Zeit aber lieber und sicherer wenn sie groß ist. 3^{tio} muß ich Sie beschwören, daß wenn es Ihnen gantz ohnmöglich wäre mir diesesmal mit dieser Summe zu helfen, Sie die Freundschaft und br. Liebe für mich haben möchten, mich nur in diesem Augenblick mit was Sie nur immer entbehren können zu unterstützen, denn ich stehe wirklich darauf an; — zweifeln können Sie an meiner Rechtschaffenheit gewiß nicht, dazu kennen Sie mich zu gut. Mißtrauen in meine Worte, Aufführung und Lebenswandel können Sie doch auch nicht setzen, weil Sie meine Lebensart und mein Betragen kennen, folglich — verzeihen Sie mein Vertrauen zu Ihnen. Von Ihnen bin ich gantz überzeugt, daß nur

5) Dieser Brief ist mir nicht bekannt geworden.

Ohnmöglichkeit Sie hindern könnte, ihrem Freund behülflich zu sein; können und wollen Sie mich gantz tröſten, ſo werde ich Ihnen als meinem Erretter noch jenſeits des Grabes danken — denn Sie verhelfen mir dadurch zu meinem fernern Glück in der Folge — wo nicht — in Gottesnamen, ſo bitte und beſchwöre ich Sie um eine augenblickliche Unterſtützung nach Ihrem Belieben, aber auch um Rath und Troſt.

Ewig ihr verbundenſter Diener
Mozart.

P. S. Meine Frau war geſtern wieder elend. Heute auf die Igel befindet ſie ſich Gott Lob wieder beſſer; — ich bin doch ſehr unglücklich! — immer zwiſchen Angſt und Hoffnung! — und dann! — Dr. Cloſſet war geſtern auch wieder da.

4[6].

Sie haben recht, liebſter Freund, wenn Sie mich keiner Antwort würdigen! — meine Zudringlichkeit iſt zu groß. — Nur bitte ich Sie meine Umſtände von allen Seiten zu betrachten, meine warme Freundſchaft und Zutrauen zu Ihnen zu bedauern und zu verzeihen! — Wollen und können Sie mich aber aus einer augenblicklichen Verlegenheit reißen, ſo thun ſie es Gott zu Liebe — was Sie immer entbehren können, wird mir angenehm ſeyn. — Vergeſſen Sie ganz meine Zudringlichkeit, wenn es Ihnen möglich iſt, und verzeihen Sie mir. Morgen Freytag hat mich Graf Hadick gebeten ihm des Stadlers Quintett und das Trio, ſo ich für Sie geſchrieben, hören zu laſſen; ich bin ſo frey Sie dazu einzuladen. Häring wird es ſpielen. — Ich würde ſelbſt zu Ihnen gekommen ſeyn, um mündlich mit Ihnen zu ſprechen, allein mein Kopf iſt wegen rheumatiſchen Schmerzen ganz eingebunden, welche mir meine Lage noch fühlbarer machen. — Noch einmal, helfen Sie mir nach Ihrer Möglichkeit nur für dieſen Augenblick — und verzeihen Sie mir

Ewig ganz Ihr
Mozart.[7]

---

6) Nach dem Autograph herausgegeben von Hanslick in den öſterreichiſchen Blättern für Litter. u. Kunſt 1853 N. 9 S. 51.

7) Darunter hat Puchberg notirt: „Den 8 April 1790 fl. 25 in Bancozetteln geſchickt.“

5.

Allerliebster Freund u. O. B.

Sie werden ohne Zweifel von Ihren Leuten vernommen haben, daß ich gestern bei Ihnen war, und (nach Ihrer Erlaubniß) uneingeladen bei ihnen speisen wollte. — Sie wissen meine Umstände, kurz — ich bin, da ich keine wahren Freunde finde, gezwungen bey Wucherern Geld aufzunehmen; da es aber Zeit braucht um unter dieser unchristlichen Klasse Menschen doch noch die christlichsten aufzusuchen und zu finden, so bin dermalen so entblößt, daß ich Sie, liebster Freund, um Alles in der Welt bitten muß, mir mit Ihrem entbehrlichsten beyzustehen — Wenn ich wie ich hoffe in 8 oder 14 Tagen das Geld bekomme, so werde Ihnen gleich das mir itzt gelehnte wieder zurückzahlen. — Mit dem, was ich Ihnen schon so lang ausständig bin, muß ich Sie leider noch bitten Gedult zu haben. — Wenn Sie wüßten was mir das alles für Kummer und Sorge macht — es hat mich die gantze Zeit her verhindert meine Quartetten zu endigen[8]. — Ich habe nun sehr große Hoffnung bei Hofe, denn ich weiß zuverlässig, daß der K... meine Bittschrift, nicht wie die andern, begünstigt oder verdammt, herabgeschickt sondern zurückbehalten hat[9]. — Das ist ein gutes Zeichen. — Künftigen Samstag bin ich Willens meine Quartetten bey mir zu machen, wozu ich Sie und Ihre Fr. Gemahlin schönstens einlade. Liebster, bester Freund und Br. — entziehen Sie mir meiner Zudringlichkeit wegen Ihre Freundschaft nicht, und stehen Sie mir bey. Ich verlasse mich ganz auf Sie und bin ewig

Ihr dankbarster

Mozart.

P. S. Nun habe ich 2 Scolaren, ich möchte es gerne auf 8 Scolaren bringen; suchen Sie es auszustreuen daß ich Lectionen annehme[10].

---

8) Im Mai und Juni 1790 schrieb Mozart die beiden letzten Quartetts in B-dur und F-dur; daraus ergiebt sich das Jahr dieses Briefes.

9) Vgl. oben S. 188 f.

10) Puchberg hat hinzugeschrieben: „Den 17 May fl. 150 gesandt.“

6.

Liebster bester Freund!

Verehrungswürdigster Br.

Geschäfte halber habe ich heute nicht das Vergnügen haben können, mit Ihnen mündlich zu sprechen. — Ich habe eine Bitte — Meine Frau schreibt mir daß Sie merke man möchte (obwohl es nicht zu prätendiren seye) sowohl wegen Quartier als auch wegen Kost und Brod gerne etwas Geld sehen, und verlanget also ich möchte ihr schicken. Ich in der Meinung alles auf die letzt beim Abzug in Ordnung zu bringen befinde mich nun deswegen in einer großen Verlegenheit. Meine arme Frau möchte ich nicht unangenehmen Sachen aussetzen — und entblößen kann ich mich dermalen nicht. Wenn Sie, bester Fr., mich mit etwas unterstützen können, daß ich ihr es sogleich hinausschicke, so verbinden Sie mich recht sehr[11]. — Es kömmt ohnehin nur auf einige Tage an, so empfangen Sie in meinem Namen fl. 2000 — wovon Sie sich dann gleich bezahlt machen können.

Ewig Ihr

den 25. Juny 1791. Mozart.

---

11) Von Puchbergs Hand ist hinzugesetzt: „Eod. d. fl. 25 geschickt.“

XXI.

Rochlitz machte im Jahre 1815 (A. M. Z. XII S. 561 ff.) ein „Schreiben Mozarts an den Baron von ...“ bekannt, welchem er folgende Worte vorausschickte:

> „Dies Schreiben scheint uns nicht nur sehr anziehend, sondern auch in mehr als einer Hinsicht merkwürdig; ja, wahrhaft lehrreich, und eben für den Verständigen am meisten. Einige Ausdrücke Mozarts werden wohl Manche mit feineren vertauscht, einige derbe Urtheile gemildert wünschen; wir meinen aber: so etwas muß mit diplomatischer Genauigkeit gedruckt werden, oder gar nicht; und das Letzte schien uns Verlust für einen der werthesten Theile unseres Publicums. Wer Anstoß nehmen will, nehme ihn an uns; nur nicht an der kindlich offenen, kindlich zutraulichen Seele Mozarts.“

An wen der Brief gerichtet sei wurde nicht angegeben; später (für Freunde der Tonkunst II S. 282) erwähnt Rochlitz den „vortrefflichen Brief Mozarts an den Baron v. P.“ Zum Schluß bemerkt Rochlitz: „Der Brief ist ohne Datum, wahrscheinlich aber im Herbst 1790 von Prag aus geschrieben.“ Diese Vermuthung kann nicht richtig sein, weil Mozart im Jahre 1790 nicht in Prag war.

So oft dieser Brief auch in deutscher und in fremder Sprache wieder gedruckt worden ist[1], so scheint doch immer der Abdruck

1) Um nur einiges anzuführen, so ist dieser Brief wiederum abgedruckt in der allg. Wiener Theaterzeitung 1824 N. 138, und im Jahr 1852 in demselben Journal, im Salzburger Correspondenten, in der Brünner Zeitung. In englischer Uebersetzung erschien derselbe im Harmonicon, Nov. 1825; in französischer im Journal général d'annonces d'objets d'arts et de librairie, Juni 1826 N. 47, 49; worauf er in deutscher

in der A. M. Z. direct oder indirect zu Grunde zu liegen und Niemand das Original wieder gesehen zu haben[2], auch meine Nachforschungen nach demselben sind vergeblich gewesen[3]. Dies ist um so mehr zu bedauern, da allein das Autograph über die gewichtigen Bedenken, welche sich gegen dieses Document erheben, endgültig entscheiden kann. Gegenüber den so bestimmten Aeußerungen Rochlitzs, welche auch nicht den Schatten eines Zweifels zuzulassen scheinen, ist es Pflicht die sich bei schärferer Betrachtung aufdrängenden Verstöße gegen sicher überlieferte Facta genauer nachzuweisen.

Zunächst folgt hier das ganze Schreiben mit Rochlitzs Anmerkungen.

„Hier erhalten Sie, lieber, guter Herr Baron, Ihre Partituren zurück; und wenn Sie von mir mehr Fenster*) als Noten finden, so werden Sie wohl aus der Folge abnehmen, warum das so gekommen ist. Die Gedanken haben mir in der Symphonie am besten gefallen. Sie würde aber doch die wenigste Wirkung machen, denn es ist zu vielerley drin, und hört sich stückweis an, wie, avec permission, ein Ameisenhaufen sich ansieht; ich meyne: es ist Eppes**) der Teufel los darinne. Sie dürfen mir darüber kein Schippchen machen***), bester Freund, sonst wollte ich zehntausendmal, daß ichs nicht so ehrlich herausgesagt hätte. Und wundern darf es Sie auch nicht; denn es gehet ungefähr allen so, die nicht schon als Buben vom maestro Knippse oder Donnerwetter geschmeckt haben, und es hernach mit dem Talente und der Lust allein zwingen wollen. Manche machen es halt ordentlich, aber dann sinds andrer Leute Gedanken (sie haben selber keine); Andere, die eigene haben, können sie nicht Herr

---

Rückübersetzung in einem deutschen Journal zu lesen war (vgl. Cäcilia V S. 224 ff.).

2) Daß dem Abdruck in der rheinischen Morgenzeitung Charis (1823 N. 59), nach welchem der in der Muse (1856 N. 61) veranstaltet ist, das Original zu Grunde liege ist durchaus unglaubhaft.

3) Holmes berichtet zwar (p. 320) das Original des Briefes sei im Besitze des Prof. Moscheles, allein leider ist dies ein Irrthum, wie ich von Prof. Moscheles selbst erfahren habe.

*) „Kreuzweis ausgestrichene Stellen.“ R.

**) „Ausdruck gemeiner Juden statt Etwas, in der Bedeutung von ein wenig, einigermaßen.“ R.

***) „Wärterinnen bezeichnen so die saure Miene kleiner Kinder, die zum Weinen einzuleiten pflegt.“ R.

werden. So geht es Ihnen. Nur um der heiligen Cäcilia willen, nicht böse, daß ich so herausplatze! Aber das Lied hat ein schönes Cantabile, und soll Ihnen das die liebe Fränzl recht oft vorsingen, was ich schon hören mögte, aber auch sehen. Der Menuetto im Quatuor nimmt sich auch fein aus, besonders von da, wo ich das Schwänzlein dazu gemalen. Coda wird aber mehr klappen als klingen. Sapienti sat, und auch dem nicht — Sapienti, da meyne ich mich, der ich über solche Dinge nicht wohl schreiben kann. Unser einer macht's lieber. Ihren Brief hab' ich vor Freude vielmal geküßt."

„Ihren Brief habe ich vor Freuden vielmal geküßt. Nur hätten Sie mich nicht so sehr loben sollen. Hören kann ich so was allenfalls, wo man's gewohnt wird; aber nicht gut lesen. Ihr habt mich zu lieb, ihr guten Menschen: ich bin das nicht werth und meine Sachen auch nicht. Und was soll ich denn sagen von Ihrem Präsent mein allerbester Herr Baron? Das kam wie ein Stern in dunkler Nacht, oder wie eine Blume im Winter, oder wie ein Glas Madeira bey verdorbenem Magen, oder — oder — Sie werden das schon selber ausfüllen. Gott weiß, wie ich mich manchmal placken und schinden muß, um das arme Leben zu gewinnen, und Männel*) will doch auch was haben. Wer Ihnen gesagt hat, daß ich faul würde, dem (ich bitte Sie herzlich, und ein Baron kann das schon thun) dem versetzen Sie aus Liebe ein paar tüchtige Watschen**). Ich wollte ja immer, immerfort arbeiten, dürfte ich nur immer solche Musik machen, wie ich will und kann, und wie ich mir selbst was daraus mache. So habe ich vor drey Wochen eine Symphonie fertig gemacht***), und mit der Morgenpost schreibe ich schon wieder an Hofmeister, und biete ihm drey Klavierquatuor†) an, wenn er Geld hat. O Gott wär' ich ein großer Herr, so spräch ich: Mozart, schreibe du mir, aber was du willst und so gut du kannst; eher kriegst du keinen Kreuzer von mir, bis du was fertig hast, hernach aber kaufe ich dir jedes Manuskript ab, und sollst nicht damit um=

---

*) „Scherzhafte Abkürzung von Konstanze, Mozarts Frau." R. [Männel ist wohl Druckfehler für Stanzerl, Stännerl od. ähnl.]

**) „Ohrfeigen." R.

***) „Es war, besinne ich mich recht, die, noch von Keinem übertroffene, aus G-moll." R.

†) „Nur das erste von diesen ist bald darauf erschienen; es ist das herrliche, ebenfalls aus G-moll." R.

gehen wie ein Gratschelweib*). O Gott, wie mich das alles zwischendurch traurig macht, und dann wieder wild und grimmig, wo dann freylich manches geschieht, was nicht geschehen sollte. Sehen Sie, guter lieber Freund und Gönner, so ist es, und nicht wie Ihnen dumme oder böse Lumpen mögen gesagt haben."

„Doch dieses a casa del diavolo, und nun komme ich auf den allerschwersten Punkt in Ihrem Brief, und den ich lieber gar fallen ließ, weil mir die Feder für so was nicht zu Willen ist. Aber ich will es doch versuchen, und sollten Sie nur was zu lachen darin finden. Wie nämlich meine Art ist beym Schreiben und Ausarbeiten von großen und derben Sachen nämlich? — Ich kann darüber wahrlich nicht mehr sagen als das; denn ich weiß selbst nicht mehr, und kann auf weiter nichts kommen. Wenn ich recht für mich bin und guter Dinge, etwa auf Reisen im Wagen, oder nach guter Mahlzeit beym Spatzieren, und in der Nacht, wenn ich nicht schlafen kann, da kommen mir die Gedanken stromweis und am besten. Woher und wie, das weiß ich nicht, kann auch nichts dazu. Die mir nun gefallen, die behalte ich im Kopf und summe sie wol auch vor mich hin, wie mir Andere wenigstens gesagt haben. Halt' ich das nun fest, so kömmt mir bald Eins nach dem Andern bey, wozu so ein Brocken zu brauchen wäre, um eine Pastete daraus zu machen, nach Contrapunkt, nach Klang der verschiedenen Instrumente ꝛc. ꝛc. ꝛc. Das erhitzt mir nun die Seele, wenn ich nämlich nicht gestört werde; da wird es immer größer; und ich breite es immer weiter und heller aus; und das Ding wird im Kopf wahrlich fast fertig, wenn es auch lang ist, so daß ich's hernach mit Einem Blick, gleichsam wie ein schönes Bild oder einen hübschen Menschen, im Geist übersehe, und es auch gar nicht nacheinander wie es hernach kommen muß, in der Einbildung höre, sondern wie gleich alles zusammen. Das ist nun ein Schmauß! Alles das Finden und Machen geht in mir nur wie in einem schönstarken Traume vor: aber das Ueberhören, so alles zusammen, ist doch das Beste. Was nun so geworden ist, das vergesse ich nicht leicht wieder, und das ist vielleicht die beste Gabe, die mir unser Herr Gott geschenkt hat. Wenn ich nun hernach einmal zum Schreiben komme,

*) „So lesen wir wenigstens das uns unbekannte Wort. Vorher fehlen einige Worte. Das Blatt ist eben da vom Siegel verletzt." R.

so nehme ich aus dem Sack meines Gehirns, was vorher, wie gesagt, hinein gesammelt ist. Darum kömmt es hernach auch ziemlich schnell aufs Papier; denn es ist, wie gesagt, eigentlich schon fertig und wird auch selten viel anders, als es vorher im Kopf gewesen ist. Darum kann ich mich auch beym Schreiben stören lassen; und mag um mich herum mancherley vorgehen: ich schreibe doch; kann auch dabey plaudern, nämlich von Hühnern und Gänsen, oder von Gretel und Bärbel u. dgl. Wie nun aber über dem Arbeiten meine Sachen überhaupt eben die Gestalt oder Manier annehmen, daß sie mozartisch sind, und nicht in der Manier irgend eines Andern: das wird halt eben so zugehen, wie, daß meine Nase eben so groß und herausgebogen, daß sie mozartisch und nicht wie bey andern Leuten geworden ist! Denn ich lege es nicht auf Besonderheit an, wüßte die meine auch nicht einmal näher zu beschreiben; es ist ja aber wol blos natürlich, daß die Leute, die wirklich ein Aussehen haben, auch verschieden von einander aussehen, wie von aussen, so von innen. Wenigstens weiß ich, daß ich mir das Eine so wenig, als das Andere gegeben habe."

„Damit lassen Sie mich aus*) für immer und ewig, bester Freund, und glauben Sie ja nicht, daß ich aus andern Ursachen abbreche, als weil ich nichts weiter weiß. Sie, ein Gelehrter, bilden sich nicht ein, wie sauer mir schon das geworden ist. Andern Leuten würde ich gar nicht geantwortet haben, sondern gedacht: mutschi, buochi, quittle? Etsche malappe Mumming!"**)

„In Dresden ist es mir nicht besonders gegangen. Sie glauben da, sie hätten noch jetzt alles Gute, weil sie vor Zeiten manches Gute gehabt haben***). Ein paar gute Leutchen abgerechnet, wußte man von mir kaum was, außer daß ich zu Paris und London in der Kinderkappe Concert gespielt habe. Die Oper hab' ich nicht gehört, da der Hof im Sommer auf dem Lande ist. In der Kirche ließ mich Naumann eine seiner Messen hören; sie war schön, rein geführt und brav, aber wie Ihr E. spricht „ä

*) „Entlassen Sie mich." R.

**) „Eine Posse selbstgemachter, nichts bedeutender Wörter, die aber, scheint es, im Klange eine Art Antwort ausdrücken sollen; und, die Situation vorausgesetzt, wol auch gewissermaßen ausdrücken." R.

***) „In Hinsicht auf Musik nämlich." R.

Bißle kühlig"*) etwa wie Hasse, aber ohne Hassens Feuer und mit neuerer Cantilena. Ich habe den Herrn viel vorgespielt, aber warm konnte ich ihnen nicht machen, und außer Wischt Wäschi**) haben sie mir kein Wort gesagt. Sie baten mich auch Orgel zu spielen. Es sind über die Maßen herrliche Instrumente da. Ich sagte, wie es wahr ist: ich sey auf der Orgel wenig geübt; ging aber doch mit ihnen zur Kirche. Da zeigte sichs, daß sie einen andern fremden Künstler in Petto hatten, dessen Instrument eben die Orgel war, und der mich tod spielen sollte. Ich kannte ihn nicht gleich, und er spielte sehr gut, aber ohne viel Originales und Phantasie. Da legte ichs auf diese an und nahm mich tüchtig zusammen. Hernach beschloß ich mit einer Doppelfuge, ganz streng, und langsam gespielt, damit ich auskam und sie mir auch genau durch alle Stimmen folgen konnten. Da war's aus, und niemand wollte mehr dran. Der Häßler***) aber (das war der Fremde: er hat gute Sachen in des Hamburger Bach Manier geschrieben) der war der Treuherzigste von Allen, obgleich ich's eigentlich ihm versetzt hatte. Er sprang vor Freuden herum, und paukte, und wollte mich immer küssen. Dann ließ er sichs bey mir im Gasthaus wohl seyn. Die Andern deprecirten aber, als ich sie freundlich bat, worauf der muntere Häßler nichts sagte, als: Tausendsapperment!"

„Hier, bester Freund und Gönner, ist das Blatt bald voll, die Flasche Ihres Weins, die heute reichen muß, bald leer; ich aber habe seit dem Anhaltungsbrief um meine Frau beym Schwiegerpapa kaum so einen ungeheuer langen Brief geschrieben. Nichts vor ungut! Ich muß im Reden und Schreiben bleiben, wie ich bin, oder das Maul zuhalten und die Feder wegwerfen. Mein letztes Wort soll seyn: mein allerbester Freund, behalten Sie mich lieb. O Gott, könnte ich Ihnen doch nur einmal eine Freude machen, wie Sie mir gemacht. Nun, ich klinge mit mir selbst an: Vivat mein guter treuer . . .! Amen."

Mit Recht hat dieser Brief viel Aufsehen und Interesse erregt[4]; es mag manchem leid thun daß die Kritik daran zu

*) „Ein wenig kühl." R.

**) „Allgemeine Lobsprüche u. dgl." R.

***) „Damals noch Musikdirector in Erfurt, seitdem in Moskau, bekanntlich vormals ein sehr ausgezeichneter Orgelspieler." R.

4) Zelter schrieb an Goethe (Briefw. III S. 470 f.): „Du hast wohl

rütteln findet, allein ihre Bedenken dürfen darum nicht unerledigt bleiben.

Die Zeit, wann der Brief geschrieben sein muß, läßt sich durch die Erwähnung des Dresdner Aufenthalts und des Wettkampfs mit Häßler bestimmen. Dieser fand am 15 April 1789 statt, wie wir aus Mozarts Brief an seine Frau wissen (S. 479); da der Brief des Aufenthalts in Dresden als einer Neuigkeit gedenkt, die den Freund zunächst interessirt, kann er nicht lange nachher geschrieben sein; man sollte denken noch während der Reise, denn des Aufenthalts in Leipzig und Berlin zu gedenken wäre dem theilnehmenden Freund gegenüber nicht weniger Veranlassung gewesen. Indessen mag er in Leipzig, Berlin, Prag oder erst nach der Rückkehr in Wien geschrieben sein, Juni 1789 bleibt wohl der späteste Termin. Jede Annahme aber verwickelt, wie wir sehen werden, in unauflösliche Schwierigkeiten. Was den Abschnitt über Dresden anlangt, so ist Mozarts Bericht über jenen Tag an seine Frau so genau, daß wir dadurch eine genügende Controle für den vorliegenden haben: er stimmt aber mit jenem gewiß authentischen in den wesentlichen Punkten nicht überein.

„Die Oper hab ich nicht gehört", heißt es, „da der Hof im Sommer auf dem Lande ist." Wir wissen aber nicht nur daß Mozart schon im April in Dresden war, sondern wir erfahren von ihm ausdrücklich, daß der Hof zugegen war, daß er bei Hof spielte, daß Oper war und daß er sie besuchte. Ferner, wie ganz anders beschreibt Mozart die Begegnung mit Häßler seiner Frau

---

in der Wiener Theaterzeitung einen Brief von Mozart gefunden, an einen lieben, guten Baron der Compositionen übersendet, Rath und Lehre sucht; eigentlich aber in aller Kürze das Geheimniß lernen will: wie man's doch macht, so recht was Schönes in die Welt zu setzen? Der Brief ist ein goldner Brief und versichert mir meine alte Lehrart, daß man mit den jungen Kunstweisen gar nicht zu viele Umstände zu machen habe. Wer was Rechts wissen will wirds erfahren, und wer gewinnen will wird setzen. Mehr weiß ich auch nicht und lerne fleißig dazu." Und Goethe sagte zu Eckermann (Gespr. I S. 261): „Ich habe dieser Tage einen Brief von Mozart gelesen, wo er einem Baron, der ihm Compositionen gesendet hatte, etwa Folgendes schreibt: Euch Dilettanten muß man schelten, denn es finden bei Euch gewöhnlich zwei Dinge Statt: entweder Ihr habt keine eigene Gedanken und da nehmt Ihr fremde; oder wenn Ihr eigene Gedanken habt, so wißt Ihr nicht damit umzugehen. — Ist das nicht himmlisch? und gilt dieses große Wort, was Mozart von der Musik sagt, nicht von allen übrigen Künsten?"

als sie hier dargestellt ist! Schon der äußere Umstand stimmt nicht, daß Mozart zuerst spielte und Häßler dann erst auf vieles Zureden Lichnowskys sich auch hören ließ, während es mit offenbarer Absichtlichkeit dem Baron umgekehrt dargestellt wird. Die Hauptpointe dieser Erzählung, daß Häßler im Gegensatz der kühlen Dresdner die Leistungen Mozarts so freudig anerkannte und die beiden ehrlichen Künstlerseelen sich verstanden, verschweigt der Brief an die Frau nicht allein, sondern sie widerspricht ihm. Man sieht daraus, daß Mozart Häßler vorher nicht kannte — schwerlich wußte er daß „er gute Sachen in des Hamburger Bach Manier geschrieben hatte"—, sondern nach dem urtheilt, was dieser ihm vorspielte; dies geschieht streng und abweisend ohne daß von einem gegenseitigen Entgegenkommen die Rede wäre. Daß er darauf Häßler mit der übrigen Gesellschaft zu sich ins Gasthaus einlud und dieser, nachdem die andern deprecirt hatten, es sich allein bei ihm wohl sein ließ — das kann wohl nicht richtig sein. Denn er schreibt ja seiner Frau, daß sie aus der Kirche zum russischen Gesandten, darauf in die Oper gingen und daß dann noch Neumanns mit der Duschek bei ihm waren. Ueberhaupt die Leute, denen er mit seinem Spiel nicht warm machen konnte, die ihm nur Wischi Wäschi sagten und endlich seine Gäste zu sein refusirten, wer waren sie denn? Wir sehen es aus dem Brief an die Frau: es waren Neumanns, „die herrlichen Leute", seine alte Freundin Duschek, sein Gönner und Schüler Lichnowsky, der russische Gesandte, der ihm alle Ehre erwies, und Naumann, der ihm allerdings nicht grade gewogen war — also kein Publicum, wie jene Darstellung es voraussetzt.

Es ist aus dem Bemerkten klar daß der Bericht über den Aufenthalt in Dresden und das Zusammentreffen mit Häßler in dem Brief an Baron P. so nicht von Mozart herrühren kann. Offenbar ist er der ersonnenen Pointe zu Liebe aus halbwahren und unklaren Reminiscenzen zurecht gemacht, und gleicht darin aufs Haar den meisten Anekdoten und Charakterzügen, welche Rochlitz erzählt, denen gewiß immer etwas Wahres zu Grunde liegt, das aber durch ausgedachte psychologische Motivirung und auf ungenauen Erinnerungen beruhende Ausschmückung meistens zu einem unhistorischen Phantasiebild entstellt ist. Jene Begegnung mit Häßler machte ihrer Zeit Aufsehen und gewiß sprach Mozart in Leipzig davon, Rochlitz kannte sie aber auch aus Mozarts Brief an seine Frau. Diese theilte ihm nämlich alle Briefe ihres Mannes

nach seinem Tode zum Behufe einer Biographie mit — wie aus ihrer Correspondenz mit Härtel sich ergiebt —; Rochlitz aber scheint dieselben nach flüchtiger Lecture zurückgeschickt zu haben und berichtete später nach unzuverlässigen Reminiscenzen.

Es finden sich aber der historischen Unrichtigkeiten noch mehr. Um den Vorwurf der Trägheit abzuwehren heißt es: „So habe ich vor drei Wochen eine Symphonie fertig gemacht.“ Allein die letzte Symphonie, welche Mozart geschrieben hat, die in C-dur mit der Fuge ist seinem eigenen Verzeichniß zufolge am 10 August 1788 componirt —; die in G-moll, an welche Rochlitz denkt, schon am 25 Juli 1788 —, Mozart konnte sich also in einem frühestens im April 1789 geschriebenen Brief so nicht ausdrücken. Oder sollte Jemand annehmen wollen, Mozart habe auf jener Reise eine Symphonie componirt, die er vergessen habe in sein Verzeichniß einzutragen, während er die Variationen über einen Menuett von Duport und die kleine Gique für Klavier richtig eingetragen hat, und die dann völlig verschollen wäre? Unglaublich!

Ebenso unerklärlich ist was unmittelbar darauf folgt: „Mit der Morgenpost schreibe ich schon wieder an Hoffmeister und biete ihm 3 Klavierquatuor an, wenn er Geld hat.“ Rochlitz bemerkt dazu, nur das erste herrliche in G-moll sei bald darauf erschienen. Sonderbar; denn das konnte Rochlitz wissen, daß das Klavierquartett in G-moll im Juli 1785, das zweite in Es-dur im Juni 1786 componirt und beyde um dieselbe Zeit in Hoffmeisters Verlag erschienen waren. Freilich konnten diese dann in einem 1789 geschriebenen Briefe nicht als eben vollendete und Hoffmeister zum Druck erst anzubietende angeführt sein. Und daß Mozart später noch drey Klavierquartetts geschrieben habe, die wiederum nicht in seinem Verzeichniß aufgeführt und spurlos verschollen wären, das ist ganz unmöglich. Auch sonst ist noch zweierlei dabei auffällig. Erstens daß Mozart wegen der Quartetts an Hoffmeister schreiben will; er war also nicht in Wien, wo dieser damals wohnhaft war, sondern noch auf der Reise. Geschrieben waren die drei Quartetts unterwegs doch sicher nicht, sondern sie mußten vorher fertig gewesen sein, und da ist es gewiß auffallend daß Mozart, wenn er vor der Reise dies Geschäft nicht mehr abmachen konnte, nicht die kurze Zeit wartete bis er wieder in Wien war; daß ihn augenblickliche Verlegenheit nicht dazu veranlaßte kann man nachweisen, wenn auch diese Reise ihm keinen

großen Vortheil brachte. Sodann ist der Zusatz „wenn er Geld hat" bedenklich. Denn Hoffmeister hatte Mozart jene Quartetts honorirt, war ihm auch schon in Verlegenheiten beigesprungen (S. 222) und im Jahre 1790 wiederum bereit ihm durch einen Vorschuß auf später zu liefernde Arbeiten aus der Noth zu helfen (S. 435); es ist daher nicht wahrscheinlich daß Mozart sich über ihn in dieser Art ausgedrückt habe. Kurz man sieht, daß jene Tradition von dem Verhältniß Hoffmeisters zu Mozarts Klavierquartetts (S. 222) hier zu einem bestimmten Zweck verwandt worden ist.

Schließlich wird noch ein geringfügiger Umstand zum Verräther. „Ich habe" heißt es „seit dem Anhaltungsbrief um meine Frau beym Schwiegerpapa kaum so einen ungeheuer langen Brief geschrieben." Wir wissen aber daß Mozart um seine Frau weder mündlich noch schriftlich bei seinem Schwiegerpapa anhalten konnte, weil dieser todt war, als er sich mit Constanze verlobte. Aber dieser Schwiegerpapa spielt seine Rolle in dem Roman von Mozarts Verheirathung, den sich Rochlitz, wie wir sahen (S. 162 ff.), ausgedacht hatte; und daher taucht er nun auch hier wieder auf.

Man sieht also daß sämmtliche Facta aus Mozarts Leben, welche in diesem Briefe berührt werden, durch den Widerspruch mit der sicher beglaubigten Ueberlieferung sich als unwahr oder entstellt ergeben, mithin von Mozart so nicht berichtet werden konnten. Dieser Umstand muß allerdings auch gegen den übrigen Inhalt des Briefes gewichtige Bedenken erregen, die dadurch noch verstärkt werden, daß derselbe in Stil und Ausdrucksweise offenbar nicht rein Mozartsch, sondern jedenfalls überarbeitet ist. Indessen möchte ich nicht behaupten daß der ganze Brief untergeschoben sei; wahrscheinlich war die Grundlage eines Mozartschen Briefes vorhanden, der etwas überarbeitet und durch Hinzufügen charakteristischer Züge, die für sicher beglaubigt galten, zu einem sprechenden Zeugniß ausgeprägt wurde. Bestimmt zu scheiden, was echt und ursprünglich, was geändert und zugesetzt sei, wird nicht möglich sein; unleugbar ist, daß der Brief, so wie er bekannt gemacht ist, nicht von Mozart geschrieben sein kann.

XXII.

Nissen theilt im Anhang S. 10 ff. das vom Abbé Max. Stadler verfaßte Verzeichniß der in Mozarts Nachlaß gefundenen Fragmente und Entwürfe mit[1], welches hier mit unwesentlichen Aenderungen im Ausdruck und in der Anordnung nebst einigen Bemerkungen folgt. Die jetzt im Mozarteum in Salzburg befindlichen Bruchstücke sind mit einem Sternchen bezeichnet.

I. Für Klavier.

1 Concerto per il Cembalo e Violino, D-dur, welches Mozart in Manheim 1778 anfing. Das Ritornell ist eins der prächtigsten und schönsten, welches er jemals gemacht hat. Die Violinen fangen piano an und die Begleitung der Violen, des

1) Stadler berichtet (Rechtfertigung der Echtheit des Moz. Requiems S. 9 f.), wie er der Wittwe Mozart rücksichtlich der hinterlassenen Handschriften ihres Gemahls einige Dienste geleistet habe. „Diese nämlich ersuchte mich jene Schriften in Ordnung zu bringen. Sie wollte mir selbe in meine Wohnung schicken. Ich verbat es mir und versprach, so oft die Zeit es mir erlauben würde sie zu besuchen und in Gegenwart des neben ihr wohnenden Hrn. v. Nissen den ganzen musikalischen Nachlaß des Verewigten durchzugehen, zu ordnen und einen Catalog darüber zu verfertigen. Dies geschah in kurzer Zeit, indem ich Alles angab, Hr. v. Nissen Alles genau aufschrieb und den Catalog sehr bald zu Stande brachte. Inzwischen kann ich nicht verhehlen, daß mir diese Untersuchung viel Vergnügen verschaffte. Ich fand, wie fleißig Mozart in seiner Jugend war, wie er nicht nur seine eignen originalen Ideen, sondern auch von andern Meistern die ihn besonders anreizten zu Papier brachte, um späterhin sie auf seine eigene Art auszuführen und, wie man sagt, in succum et sanguinem zu verwandeln." Von diesen angefangenen und skizzirten Arbeiten ist nur eine sehr geringe Anzahl in Andrés Besitz übergegangen, die meisten blieben im Besitz der Familie und sind zum größten Theil ins Mozarteum in Salzburg gelangt.

Vcello. und des Basso ist 11 Takte hindurch pizzicato. Hierauf folgt ein herrliches Forte mit Begleitung von 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörnern, 2 Trompeten und Pauken von 63 Takten, welches mit dem angenehmsten Piano abwechselt. Die Principalvioline hat das erste Solo 11 Takte hindurch, diesem folgt das Klavier ebenfalls 11 Takte lang, denen ein kurzes Forte mit der ganzen Begleitung folgt. Endlich ertönen beide Soloinstrumente zugleich und concertiren wechselsweise 21 Takte hindurch. Bei allen diesen Solo's fehlt aber noch das Accompagnement, sonst ist es durchaus vollendet.

*2 Concerto per il Cembalo, D-dur. Von diesem sind nur 21 Takte fürs Klavier geschrieben, der Raum für die Begleitung ist leer geblieben.

*3 Concerto per il Clavicembalo, D-dur 3/4. Hiervon ist nur das Ritornell durch Violine und Baß ohne Begleitung der Flöte, 2 Clarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotts angemerkt.

*4 Concerto per il Cembalo, C-dur 3/4 mit Begleitung von 2 Violin. Viola, 1 Flöte, 2 Ob. 2 Fagott. 2 Hörner. Das Ritornell besteht aus 25 Takten, ist aber nicht ganz instrumentirt. Hierauf folgt ein Solo des Klaviers 8 Takte lang, alsdann 4 Takte von Instrumenten.

*5 Concerto per il Cembalo, C-dur mit 2 Viol. Viola, Flöte, 2 Ob., 2 Hörn., 2 Tromp. und Pauken. Hiervon ist das Ritornell durch Viol. I. und Basso in 19 Takten angemerkt.

*6 Concerto per il Clavicembalo, D-moll mit 2 Violin. Viola, Flöte, 2 Ob., 2 Bassethörnern, 2 Hörn. 2 Fagott. Nur 6 Takte für Violine und Basso.

*7 Rondo für ein Klavierconcert, Es-dur; nur 3 Takte der Klavierstimme ohne Begleitung.

*8 Rondo für ein Klavierconcert, A-dur. Das Klavier macht den Anfang mit 8 Takten, was Violine und Basso 15 Takte hindurch fortsetzen; die übrige Begleitung fehlt.

*9 Rondo, A-dur für ein Klavierconcert. Das Klavier fängt 4 Takte allein an, dann spielt Clarinett 4 Takte und das Klavier weiter durch wieder 4 Takte, Clarinett wiederholt dieselben, und endlich fangen die Violinen an, wozu die Begleitung nicht geschrieben ist.

10 Concerto per 3 Cembali con Violini, 2 Oboi, 2 Corni, Viola e Basso, F-dur. Der Eingang ist ein Allegro in F-dur. Dann folgt ein Adagio B-dur, darauf ein Tempo di Minuetto

Rondo F-dur. — Davon ist da in Stimmen: Cembalo primo Violino primo et secondo, Viola und Basso. — Dieses kann im Jahre 1777 componirt worden seyn. Daß es vollendet gewesen ist, beweist nicht nur, daß es der Componist in einigen Briefen an seinen Vater erwähnt und sogar die Ausführung in Augsburg vom 24. Octbr. 1777 erzählt, sondern auch das zierliche mit musikalischen Attributen ausgestattete Titelblatt, worauf von der Handschrift seines Vaters zu lesen ist: Dedicato al incomparabile Merito di sua Excellenza La Sigra. Contessa Lodron, nata Contessa d'Arco, e delle sue Figlie — le Sigre. Contesse Aloisia e Giuseppa . . . . .

in F . . . dal loro devotissimo servo

Wolfgango Mozart.

Wahrscheinlich war die Handschrift W. Mozart's für eine solche Dedication zu schlecht[2].

*11 Satz für Klavier mit 2 Violinen, 2 Hörnern und Basso, D-dur (29 Takte).

12 Ein Quintett B-dur 6/8 für Klavier, Oboe, Clarinett, Bassethorn und Fagott; nur 35 Takte, aber ganz im Mozart'schen Geschmacke.

*13 Trio für Klavier, Violine und Vcello, B-dur (25 Takte).

*14 Trio für Klavier, Violine und Vcello, G-dur (19 Takte).

*15 Allegro D-moll; Tempo di Menuetto in G-dur; Allegro D-dur 6/8 für Klavier, Violine und Vcello sind ebenfalls nicht ganz vollendet. Das Fehlende ergänzte ein Liebhaber; zusammen können sie ein Trio ausmachen[3].

16 Andantino für Klavier und Vcello, G-moll (33 Takte)[4].

17 Sonate für Klavier und Violine, B-dur (31 Takte).

*18 Sonate für Klavier und Violine, A-dur (34 Takte).

19 Sonate für Klavier und Violine, G-dur 3/4 (15 Takte).

20 Sonate für Klavier und Violine, C-dur, Allegro,

---

2) Vgl. I S. 615 f.

3) Ging in André's Besitz über (handschr. Verz. *e*).

4) Im Mozarteum ist nur der Anfang eines Satzes für Klavier und Vcello, B-dur 3/4, der hier nicht verzeichnet ist; vielleicht ist die Tonart falsch angegeben.

Andante, welches in ein Allegretto übergeht. Das erste Allegro und Andante ist von Mozart vollendet, das letzte Allegretto ist von einem Andern ergänzt[5].

21 Sonate für Klavier und Violine, A-dur. Sie fängt mit einem schönen von Mozart ganz bearbeiteten Andante an und geht in eine Fuge A-moll über, welche nur zur Hälfte Mozarts Arbeit ist[6].

22 Sonate für Klavier und Violine, B-dur; ist von einem Liebhaber vollendet[7].

23 Vorspiel, Präludium oder kleine Phantasie in C-dur, die er für seine Schwester componirte. Es hebt an mit Allegretto C-dur, geht dann über in ein Capriccio, worauf ein Andantino folgt. Dann kommt ein Cantabile und ein Capriccio Allegro macht den Beschluß; ist vollendet[8].

24 Phantasie für Klavier, F-moll (14 Takte).

*25 Sonate für Klavier, F-dur (7 Takte).

*26 Sonate für Klavier, F-dur (15 Takte).

*27 Sonate für Klavier, B-dur (19 Takte).

*28 Allegro für Klavier, F-dur 6/8 (16 Takte).

29 Allegro für Klavier, B-dur, ist von einem Liebhaber vollendet[9].

30 Adagio für Klavier D-moll (4 Takte) und der erste Theil eines Menuett aus D-dur.

---

5) Ging in André's Besitz über (handschr. Verz. *f*). Die Sonate hat die Ueberschrift: Sonate première. Par moi W. A. Mozart pour ma très chere Epouse (vgl. S. 167).

6) Gedruckt Oeuvr. IX, 1.

7) Im Mozarteum ist noch der Anfang einer Sonate für Klavier und Violine, G-dur, welche hier nicht verzeichnet ist.

8) Vgl. I S. 136. III S. 186. 440.

9) Kam in André's Besitz, der (handschr. Verz. *c*) anmerkt, an einer Stelle



habe Mozart die Namen seiner Schwägerin und Frau beigeschrieben.

*31 Adagio für Klavier, D-moll (9 Takte).

32 Andante für Klavier, Es-dur. Der erste Theil enthält 8, der zweite 12 Takte.

33 Rondo für Klavier, F-dur 6/8 (33 Takte).

*34 Thema zu Variationen für Klavier, C-dur[10].

*35 Sonate für zwei Klaviere, B-dur; Adagio enthält 8, und Presto 44 Takte[11].

*36 Sonate für zwei Klaviere, B-dur (15 Takte).

*37 Allegro für zwei Klaviere, C-moll (22 Takte)[12].

*38 Fuge für zwei Klaviere, G-dur[13].

II. Für Orchester.

39 Symphonie, Es-dur für 2 Violinen, Viola, Flöte, 2 Ob. 2 Hörner, Fagott, Vcello und Baß. Das Adagio (14 Takte) ist ganz vollendet und durchgehends instrumentirt. Der erste Theil des Allegro ist gleichfalls vollendet, auch größtentheils instrumentirt (83 Takte); der zweite Theil fehlt.

40 Ein Fragment, vermuthlich zu einer Oper, mit Violine, Viol. Ob. Hörn. Clarin. Tymp. Fagott und Basso aus D-moll enthält 64 Takte und ist ganz vollendet. Es fehlt also nur das diesem vorhergehende.

*41 Ouverture, Es-dur für 2 Violinen, Viola, 2 Flöt. 2 Ob. 2 Clarin. 2 Fagotts 2 Hörn., 2 Tromp. und Pauken und Basso. Andante (8 Takte) worauf ein Allegro folgt, wovon nur 18 Takte ohne weitere Begleitung in Violin. und Baß geschrieben sind[14].

*42 La Chasse, A-dur 6/8 für 2 Violinen, Viola, 2 Flöt. 2 Ob., 2 Hörner und Basso. Der erste Theil enthält 8 Takte wie der zweite; beide sind ganz vollendet und instrumentirt. Hierauf folgt ein Minore von 2 Theilen, deren jeder 8 Takte enthält, nur skizzirt.

*43 Sinfonia concertante a tre stromenti, Violino, Viola, Vcello. mit 2 Viol. 2 Viole 2 Ob. 2 Corn. und Basso, A-dur.

---

10) Im Mozarteum finden sich noch für Klavier der erste Theil eines Menuetts, A-dur und die Anfänge von 2 Fugen, vgl. S. 375.

11) Nur der Anfang des Adagio ist im Mozarteum.

12) S. Notenbeilage III, 2.

13) Vgl. S. 375 f.

14) S. Notenbeilage III, 1, vgl. S. 454 f.

Das Ritornell ist ganz vollendet (43 Takte); zu dem Solo (83 Takte) ist die Begleitung nur skizzirt.

*44 Symphonie, G-dur. Andante (10 Takte), in den Hauptstimmen entworfen.

45 Menuett für 2 Violin. 2 Ob. 1 Fagott, 2 Hörn. Flauto piccolo und Tamburin, A-dur. Der erste Theil (8 Takte) ist vollständig, vom zweiten sind nur 3 Takte da.

*46 Rondo für 2 Viol., Flöte, Oboe, Fagott, Horn und Basso, B-dur (25 Takte); die Begleitung fehlt.

*47 Rondo für 2 Violinen, Viola, 2 Hörn. und Basso, F-dur. 3 Theile, deren jeder 8 Takte enthält; nur die Hauptstimme.

III. Für Saiteninstrumente.

*48 Quintett für 2 Violinen, 2 Violen und Vcello, A-moll, Allegro (15 Takte).

49 Quintett für 2 Violinen, 2 Violen und Vcello, B-dur Allegro (122 Takte).

*50 Quintett für 2 Violinen, 2 Violen und Vcello, Es-dur, Allegro $^3/_4$ (71 Takte)[15].

*51 Quintett für 2 Violinen, 2 Violen und Vcello, Es-dur (19 Takte).

*52 Quintett für 2 Violinen, 2 Violen und Vcello, D-dur (18 Takte).

53 Quintett für 2 Violinen, 2 Violen und Vcello, E-moll. Der erste Theil Allegro ist vollendet (74 Takte).

54 Allegro für 2 Violinen, 2 Violen und Vcello, E-moll, Allegro (24 Takte).

*55 Rondo für 2 Violinen, 2 Violen und Vcello, G-moll $^6/_8$ (8 Takte).

*56 Rondo für 2 Violinen, 2 Violen und Vcello, F-dur $^6/_8$ (10 Takte).

*57 Allegretto für 2 Violinen, Viola und Vcello, B-dur $^3/_4$ (56 Takte).

*58 Larghetto für 2 Violinen, Viola und Vcello, C-dur (16 Takte).

59 Adagio für 2 Violinen, Viola und Vcello, A-dur (8 Takte).

---

15) S. Notenbeilage III, 3.

*60 Rondo für 2 Violinen, Viola und Vcello, B-dur $^2/_4$ (10 Takte).

61 Rondo für 2 Violinen, Viola und Vcello, A-dur $^6/_8$ (139 Takte).

*62 Rondo für 2 Violinen, Viola und Vcello, F-dur $^6/_8$ (16 Takte).

*63 Menuett für 2 Violinen, Viola und Vcello, B-dur (9 Takte)[16].

64 Trio für Violine, Viola und Vcello, G-dur $^3/_4$. Der erste Theil ist ganz vollendet (91 Takte), vom zweiten Theile sind nur 9 Takte aufgeschrieben.

65 Fuge für Violine, Viola und Vcello, G-dur.

IV. Für Blasinstrumente.

*66 Adagio für eine Harmonica, Flöte, 1 Oboe, Viola und Vcello, C-dur (10 Takte)[17].

*67 Bruchstück eines Concerts für Horn, Schluß des Tutti- und Anfang des Solosatzes, Es-dur (35 Takte).

68 Eins dgl.

69 Quintett für Violine, Viola und Clarinette, Bassethorn und Vcello, F-dur, meistens vollständig ausgeführt (102 Takte).

70 Quintett für Clarinette, 2 Violinen, Viola und Vcello, B-dur. Der erste Theil des Allegro (90 Takte) ist vollendet; der zweite besteht nur aus 3 Takten.

*71 Quintett für Clarinette, 2 Violinen, Viola und Vcello, A-dur (89 Takte); unvollendet, nur hie und da die Stimmen angedeutet, sehr brillant für die Clarinette.

*72 Allegro für 2 Oboe, 2 Corni, 2 Clarinetti und 2 Fagotti, B-dur (16 Takte).

*73 Adagio Clarinette und 3 Bassethörner, F-dur (6 Takte).

*74 Allegro assai für 2 Clarinetten und 3 Bassethörner, B-dur (22 Takte).

*75 Adagio für englisches Horn, 2 Violinen und Vcello,

---

16) Im Mozarteum findet sich der Anfang eines Quartetts, G-moll (s. Notenbeilage III, 4) und einer Quartettfuge D-moll (vgl. S. 386), welche hier nicht verzeichnet sind.

17) Vgl. S. 290.

C-dur. Der erste Theil (23 Takte) ist vollendet; vom zweiten Theil (36 Takte) ist nur die Hauptstimme aufgeschrieben.

V. Für Gesang.

76 Kyrie für 4 Singst., 2 Violin., 2 Viol., 2 Ob., 2 Fagotti, 2 Hörn., 2 Tromp. u. Pauken, Es-dur, Largo (22 Takte); voller Andacht im Kirchenstile verfaßt, die angenehmste Melodie ist mit abwechselnder harmonischer Begleitung durchgeführt. Das Christe enthält kleine Solo's für Sopran und Alt.

*77 Kyrie für 4 Singst., 2 Violinen, 2 Tromp. u. Pauk. und Organo Solo, C-dur ¾ (9 Takte).

*78 Kyrie für 4 Singst., 2 Violinen, Viola, 2 Ob., 1 Fag. u. Baß, D-dur (11 Takte); ganz im Kirchenstile und überaus schön.

79 Kyrie für 4 Singst., 2 Violinen, Viola, 2 Ob., 2 Fagott, 2 Tromp. u. Pauk. u. Baß (37 Takte); im erhabenen Stile.

*80 Kyrie für 4 Singst., 2 Violinen, Viola, 2 Tromp. u. Pauk. u. Baß, G-dur. Auf ein Adagio von 4 Takten folgt ein fugirtes Andante (30 Takte).

81 Kyrie, D-dur, ein fugirtes Allegro (32 Takte).

82 Kyrie, C-dur. Auf ein Adagio (14 Takte) folgt ein Allegro, wovon nur 35 Takte geschrieben sind[18].

83 Gloria, C-dur (26 Takte).

*84 Psalm: Memento Domine David für 4 Singst., 2 Violinen u. Baß, F-dur (32 Takte).

85 Cantate: „Dir Seele des Weltalls, o Sonne!" für 2 Tenore und 1 Baß. Der erste Chor aus Es-dur ist ganz vollendet, er hebt mit einem prächtigen Unisono an und es herrscht in ihm eine simple, edle und angenehme Melodie. In den Worten „Von Dir kömmt Fruchtbarkeit, Wärme, Licht" wird besonders der Name „Licht" durch ein überraschendes Forte im Septimenaccorde herausgehoben und kann nicht ohne Wirkung seyn, wenn die Begleitung durch die angemerkten Instrumente der Flöten, Oboen, Clarinetten, Fagotten rc. dazu gesetzt

18) Im Mozarteum ist noch der hier nicht angemerkte Anfang eines Kyrie für 4 Singst., 2 Violinen, Viola, 2 Ob., 2 Hörner u. Baß, D-dur. Auf eine Einleitung (6 Takte) folgt ein lebhaftes Instrumentalvorspiel (6 Takte).

wird. — Nach diesem Chore folgt eine Tenorarie in B-dur voll der zartesten Melodien und mit einer herrlichen Begleitung des Contrabasses. Hierbey fehlt auch die Begleitung der übrigen Instrumente, wozu der Raum leer gelassen ist. — Auf diese folgt eine unvollendete zweite Tenorarie in F-dur (17 Takte)[19].

86 Duett für 2 Soprane „Ich nenne Dich, ohn' es zu wissen", mit Begleitung des Klaviers (27 Takte).

*87 Sined's (Denis) Bardengesang auf Gibraltar, Recitativ „O Calpe, Dir donnert's am Fuße" mit Begleitung des Klaviers[20].

*88 Lied „Einsam bin ich" für 1 Singst. mit Klavier, D-moll (8 Takte).

89 Wiegenlied mit Begleitung des Pf. „Schlafe, mein Prinzchen, schlaf ein", F-dur [21].

90 Arie „Dentro il mio petto". D-dur (unvollendet).

91 Arietta „V'amo di core" (unvollendet).

92 Eine unvollendete italienische Operette, worin die Personen Bettina, Don Asdrubale, Pulcherio und Bocconio vorkommen[22].

93 Eine unvollendete deutsche Operette, die in der Manier Aehnlichkeit mit der Entführung aus dem Serail hat und worin die Namen Hr. v. Dummkopf, Rosaura, Trautel, Leander, Casperl, Wurstl, Knödl rc. vorkommen[23].

94 Vierzig halbe Bogen, welche verschiedene Themata zu Fugen, Canons und Uebungen im Contrapunkt enthalten.

---

19) Vgl. S. 410 f.

20) Vgl. S. 344 f.

21) Gedruckt bei Nissen Anhang S. 20. — Im Mozarteum sind noch wei Lieder für eine Singstimme mit Klavier „O heiliges Band" und „Wie unglücklich bin ich", welche hier nicht verzeichnet sind; vgl. S. 347.

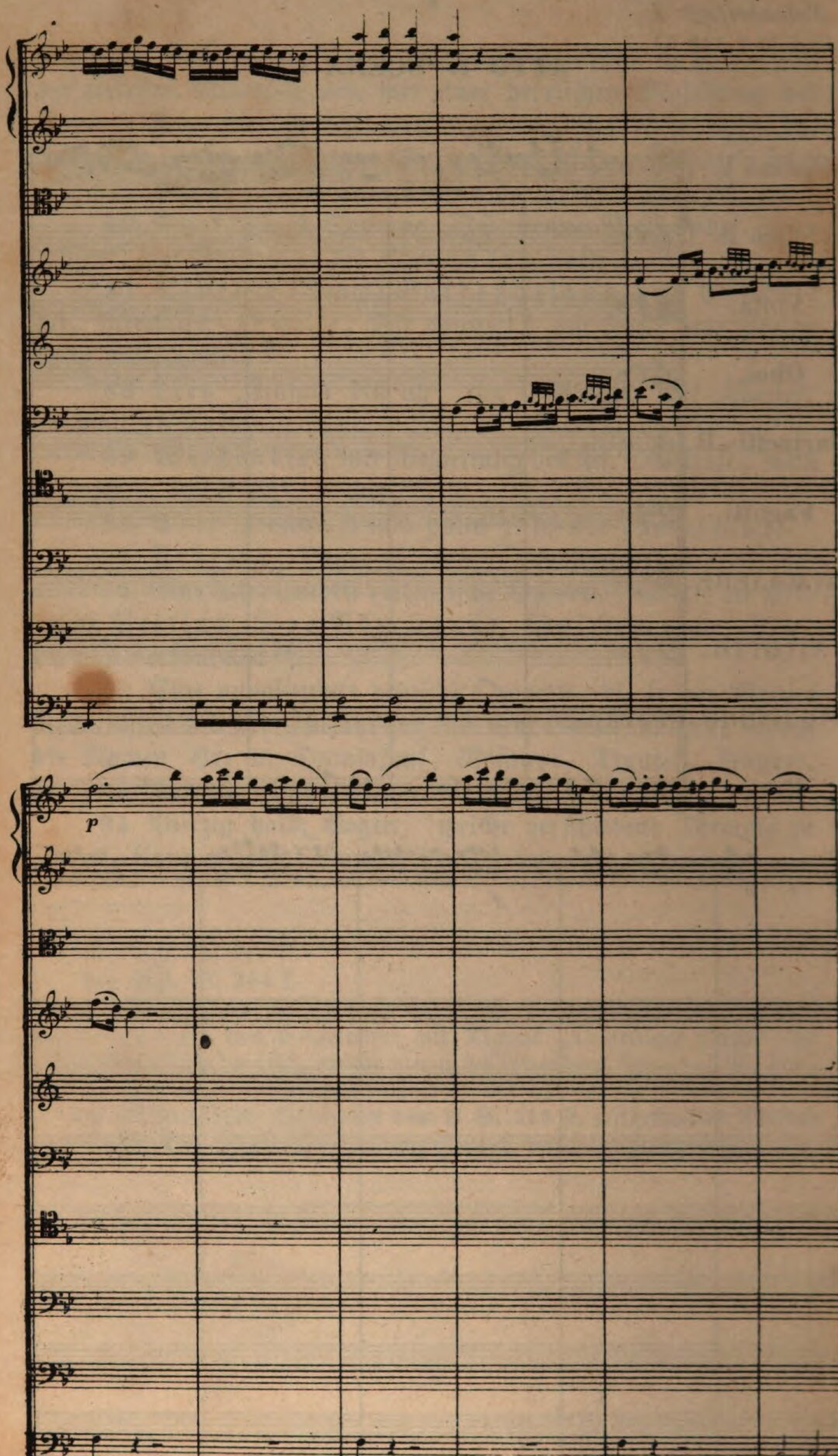
22) Die Oper ist Lo Sposo deluso.


23) Mozart hatte also außer dem II S. 515 ff. mitgetheilten Versuch eines Lustspiels auch eine Operette angefangen, welche dasselbe Sujet hatte.


Notenbeilage I.
(Vgl. III. S. 443 f.)


ATTO I. SCENA I.



p




Del gran Regno delle A -
ma - zoni Ecco il si - to ho ri - tro - va - to, Ecco il si - to ho ri - tro -
fp p
p

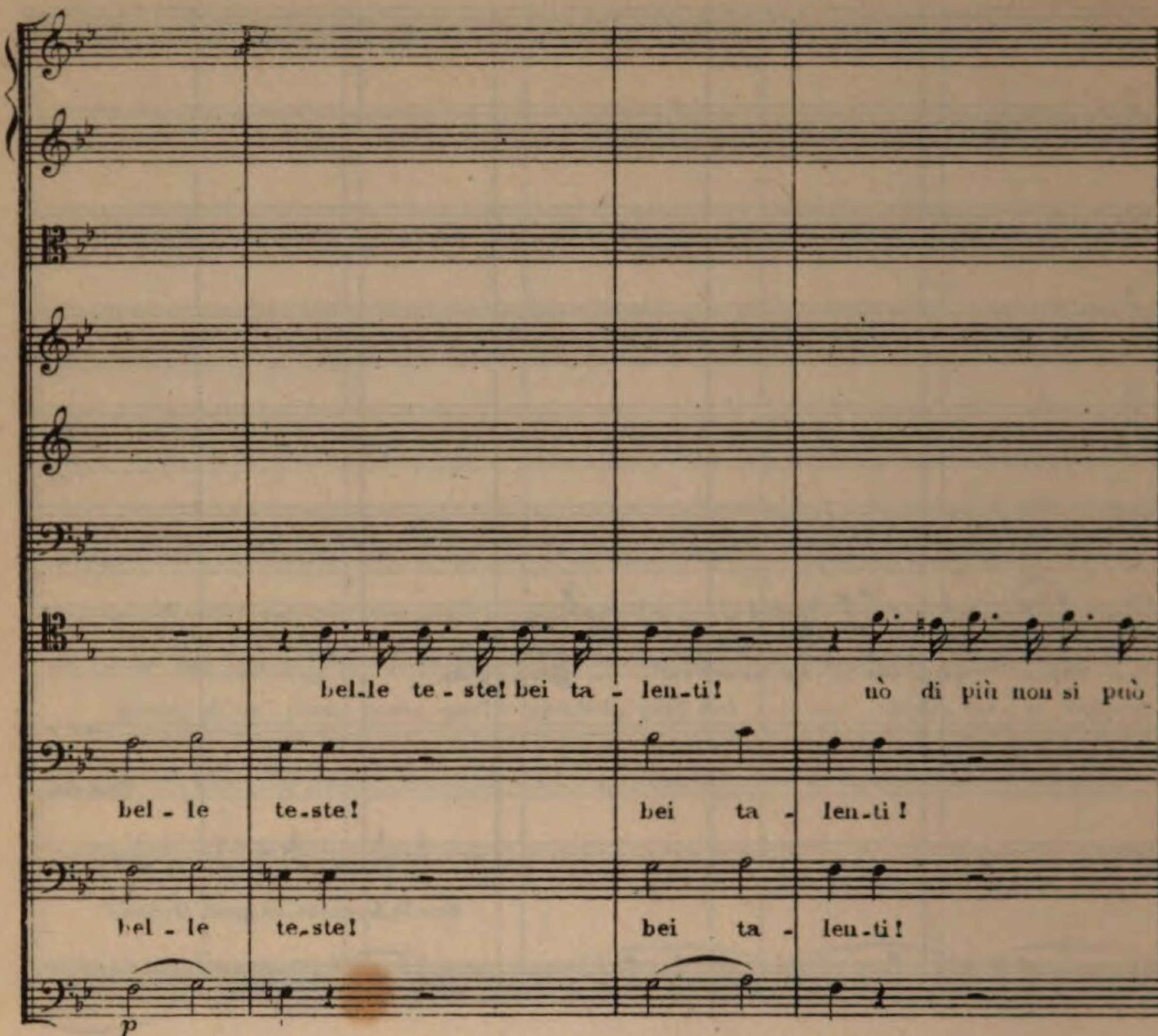

va - to:
questo è il fiume ri - no - mato;
Ecco i morti del Pe -
In quest'
rù, questo è il fiume ri - no - mato; Ecco i morti del Pe - rù.
f

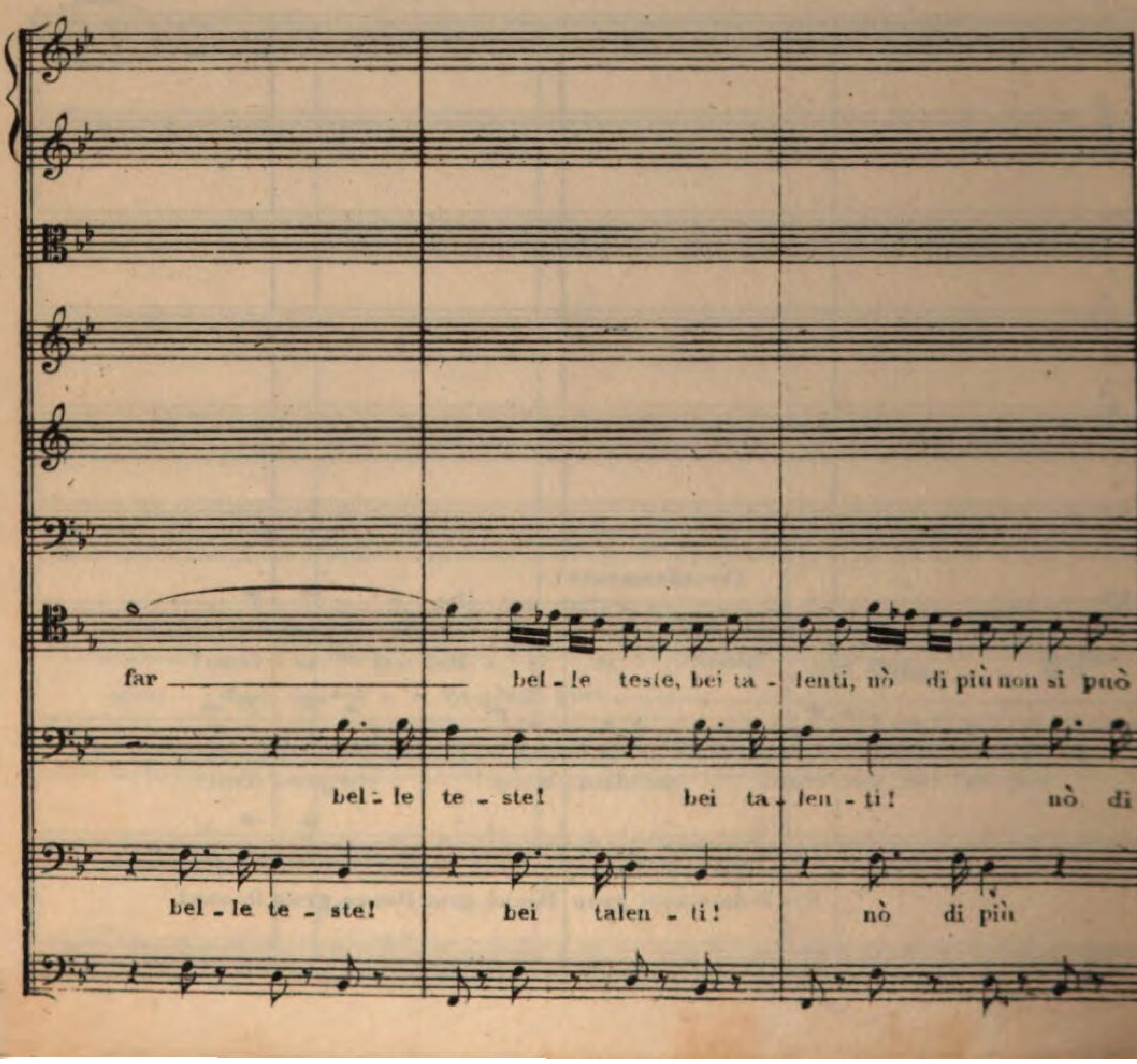

anno il vento zeffiro soffie - rà mat - ti - na e se - ra dunque il grano a prima -
p
ve - ra presto, presto verrà sù, dun - que il grano a pri - ma - ve - ra presto
cresc.
f
p
f

presto ver-rà sù.
Per a-
mor di Li-via ca-ra
son quì

giunto all' im - prov- vi-so: que' bei sguardi, quel bel vi-so ah po - tes - si vagheg-
giar, ah po - tes - si va-gheg - giar


ah — po - tes - - si va - - gheg - giar.
Che alma.
Son le A. mazo.ni gran Donne!
cresc.
(ironicamente).
bel - - le te - ste! bei ta - lenti!
nac - co! che por - tenti! che alma - nacco! che por - tenti!
Son le Ama-zoni gran Donne, gran Donne, gran Donne!
f

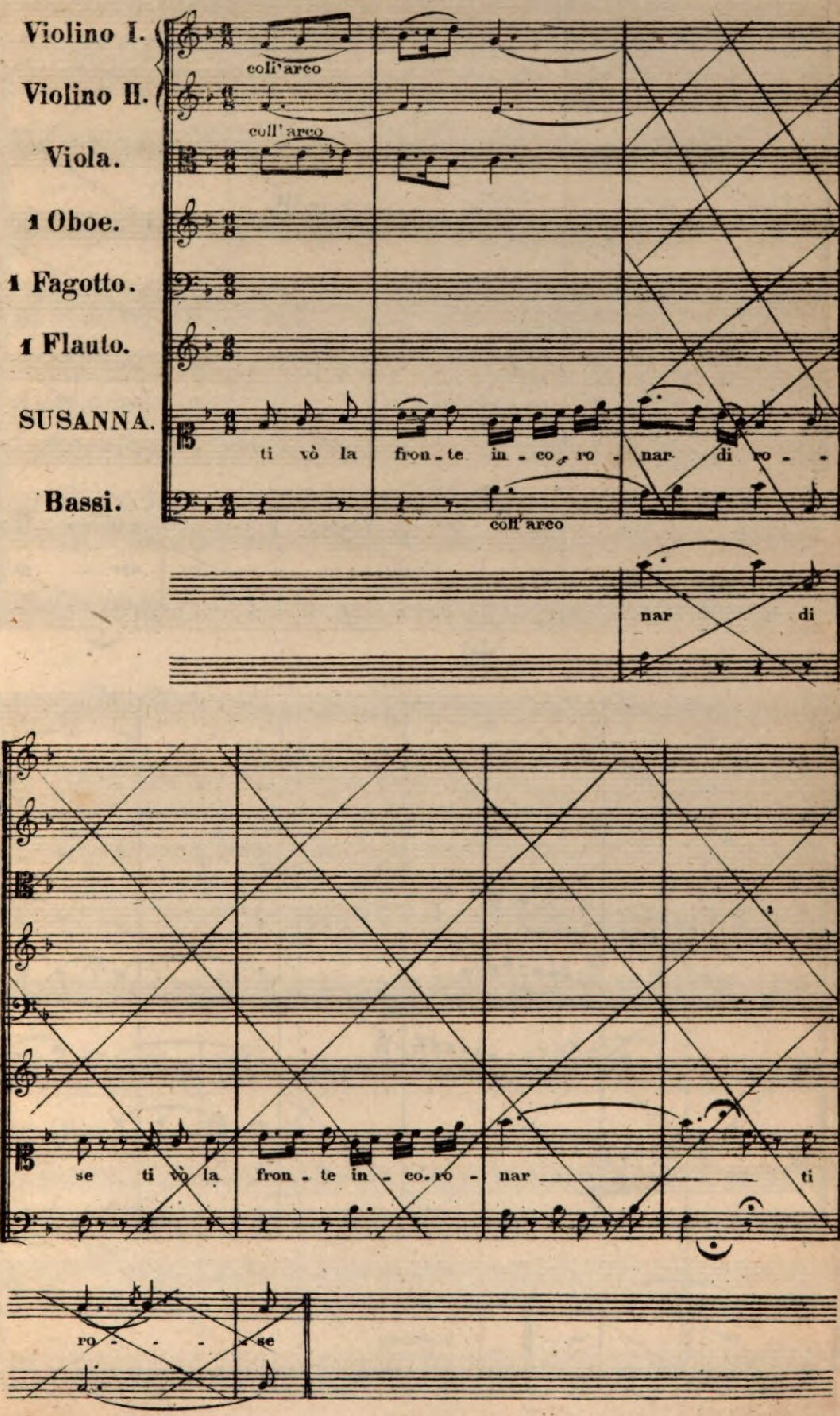

bel-le te-ste! bei ta - len-ti! nò di più non si può
bel - le te-ste! bei ta - len-ti!
bel - le te-ste! bei ta - len-ti!

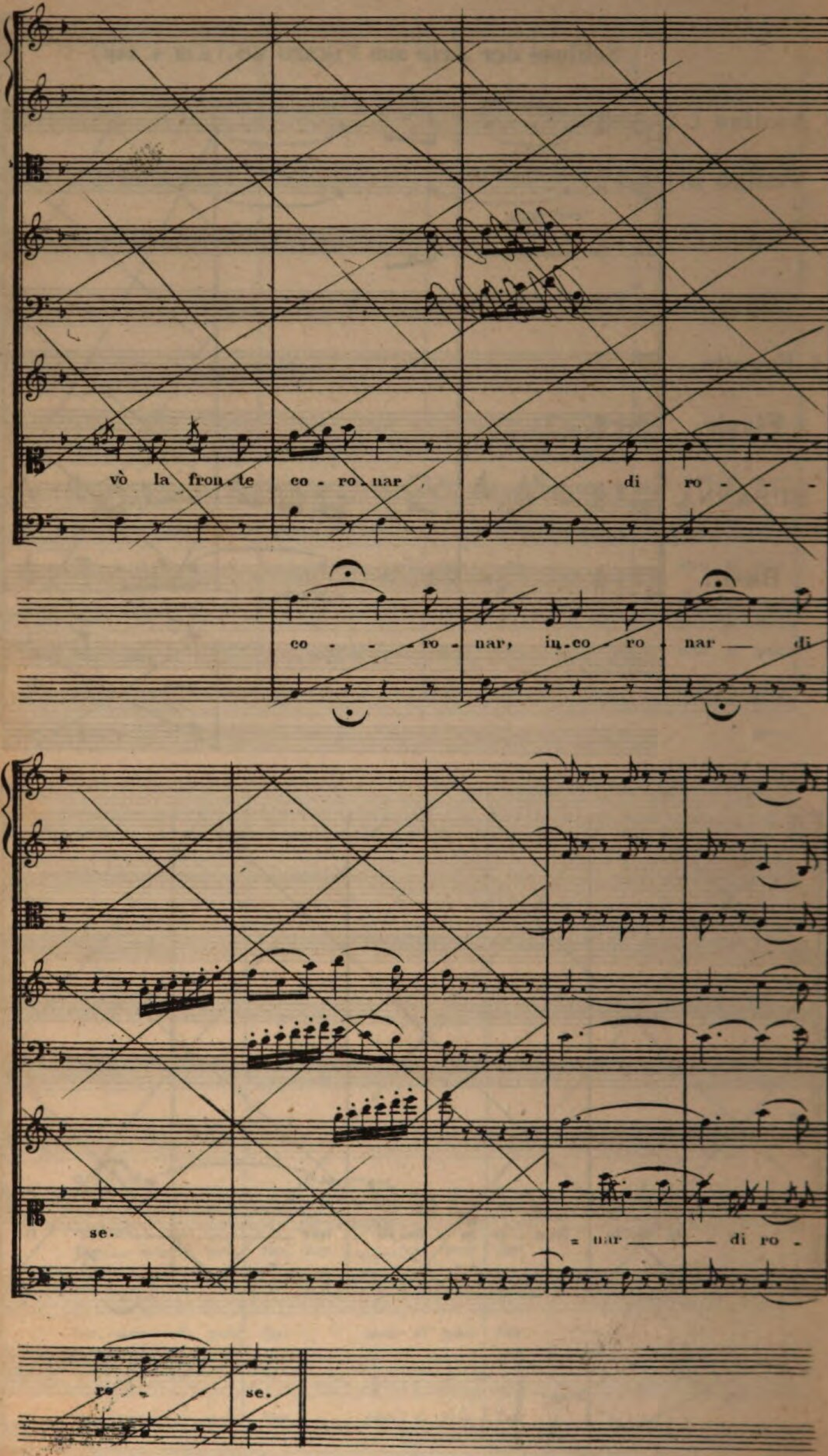

far bel - le teste, bei ta - lenti, nò di più non si può
bel - le te - ste! bei ta - len - ti! nò di
bel - le te - ste! bei talen - ti! nò di più

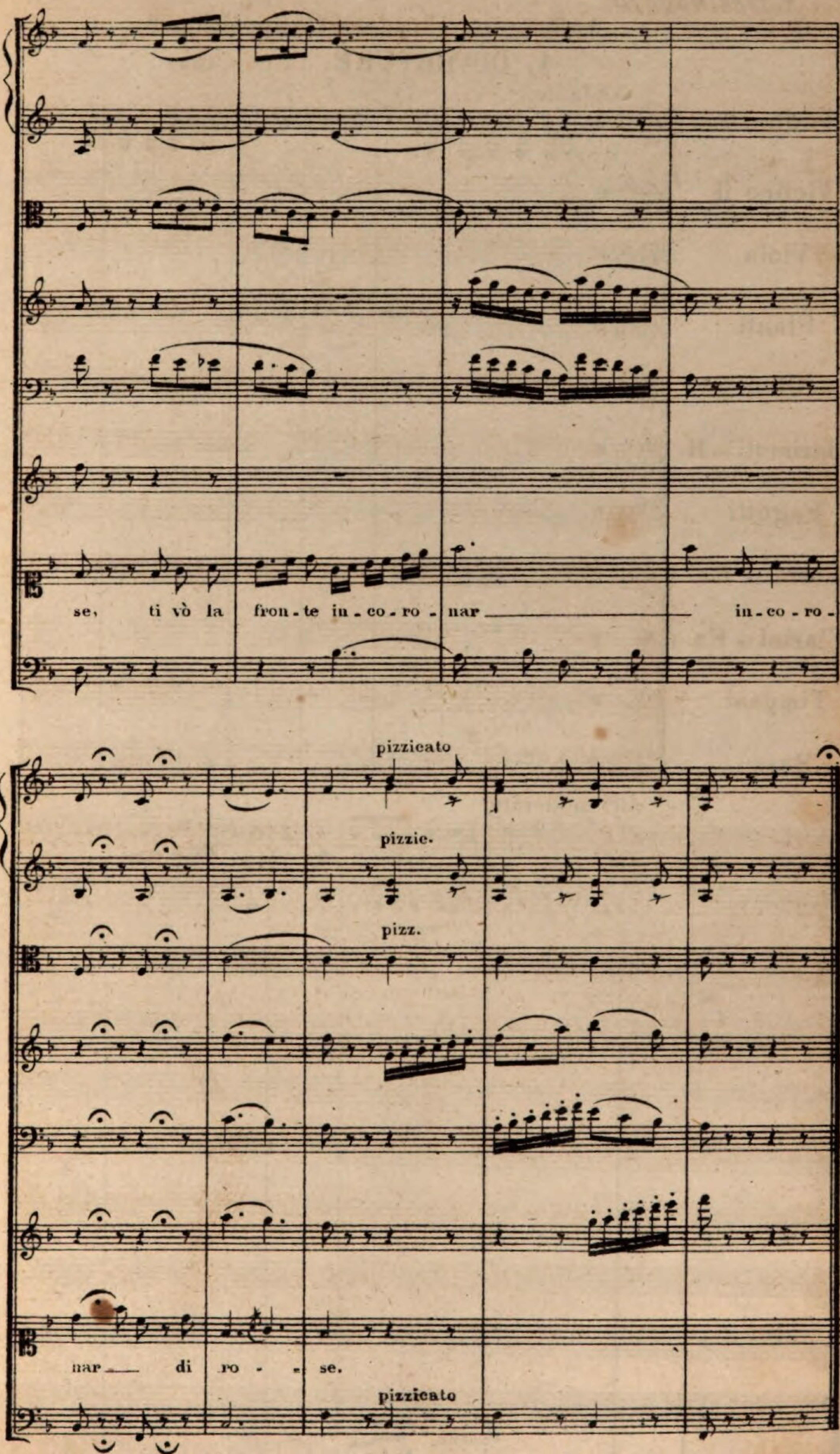

far
nò di più
più non si può far nò di più
non si può far nò di più
f
non si può far nò di più non si può
p
non si può far nò di più non si può
p
non si può far, nò di più non si può
p
f
p


per-
far, nò, di ___ più non si può far, nò, di ___ più non si può
far, nò, non si può far nò, non si può
far, nò, non si può far nò, non si può
per-
dendosi
far, ___ non si può far, non ___ si può far
far, non si può far, non si può far
far, non si può far, non si può far
dendosi

Schluss der Arie aus Figaro 28. (s. III. s. 449)

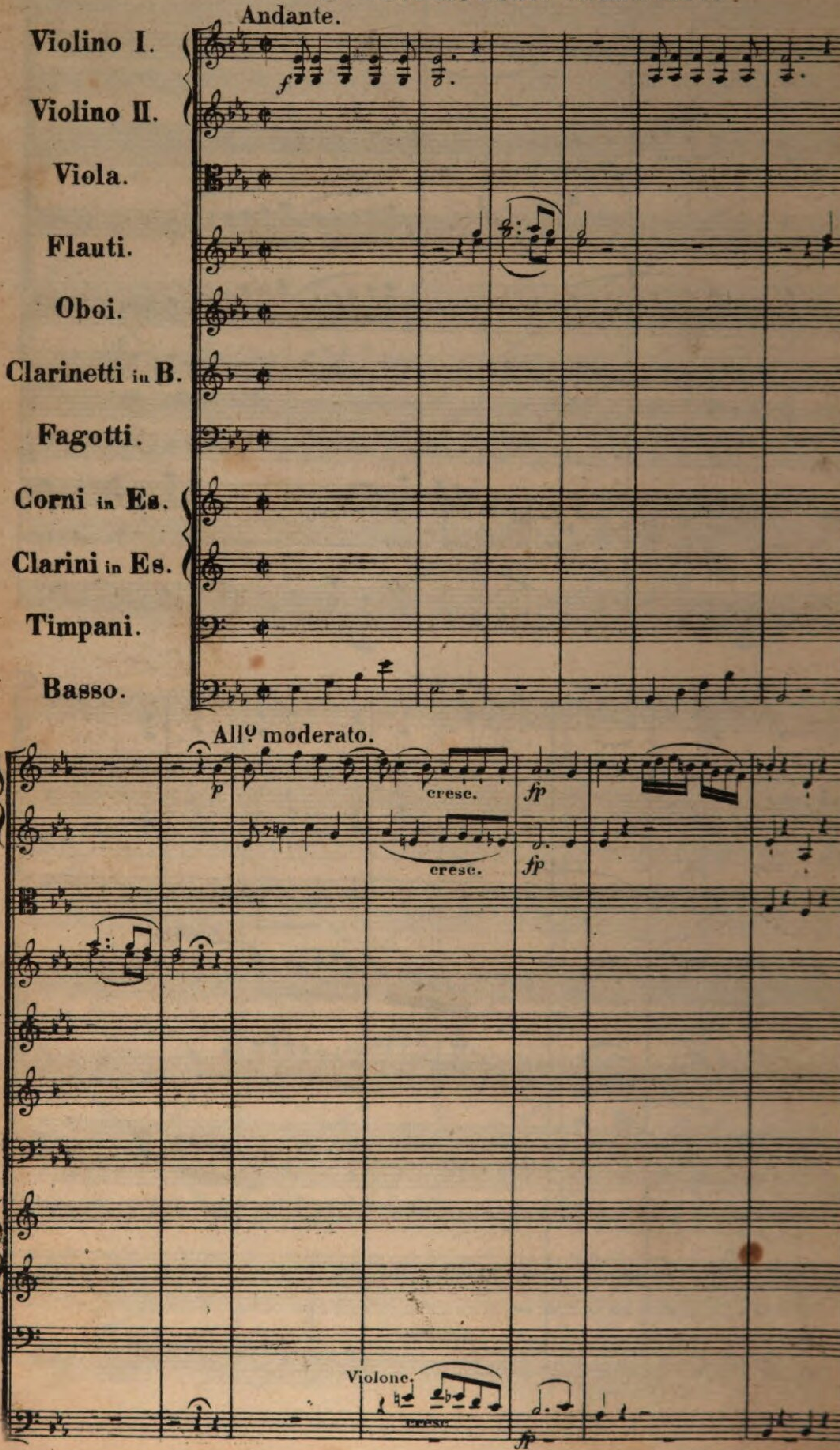



vò la fron-te co-ro-nar, di ro- - -
co- - - ro-nar, in-co-ro-nar di
se.
nar di ro-
ro- - se.


se, ti vò la fron - te in - co - ro - nar in - co - ro -
pizzicato
pizzic.
pizz.
nar di ro - - se.
pizzicato

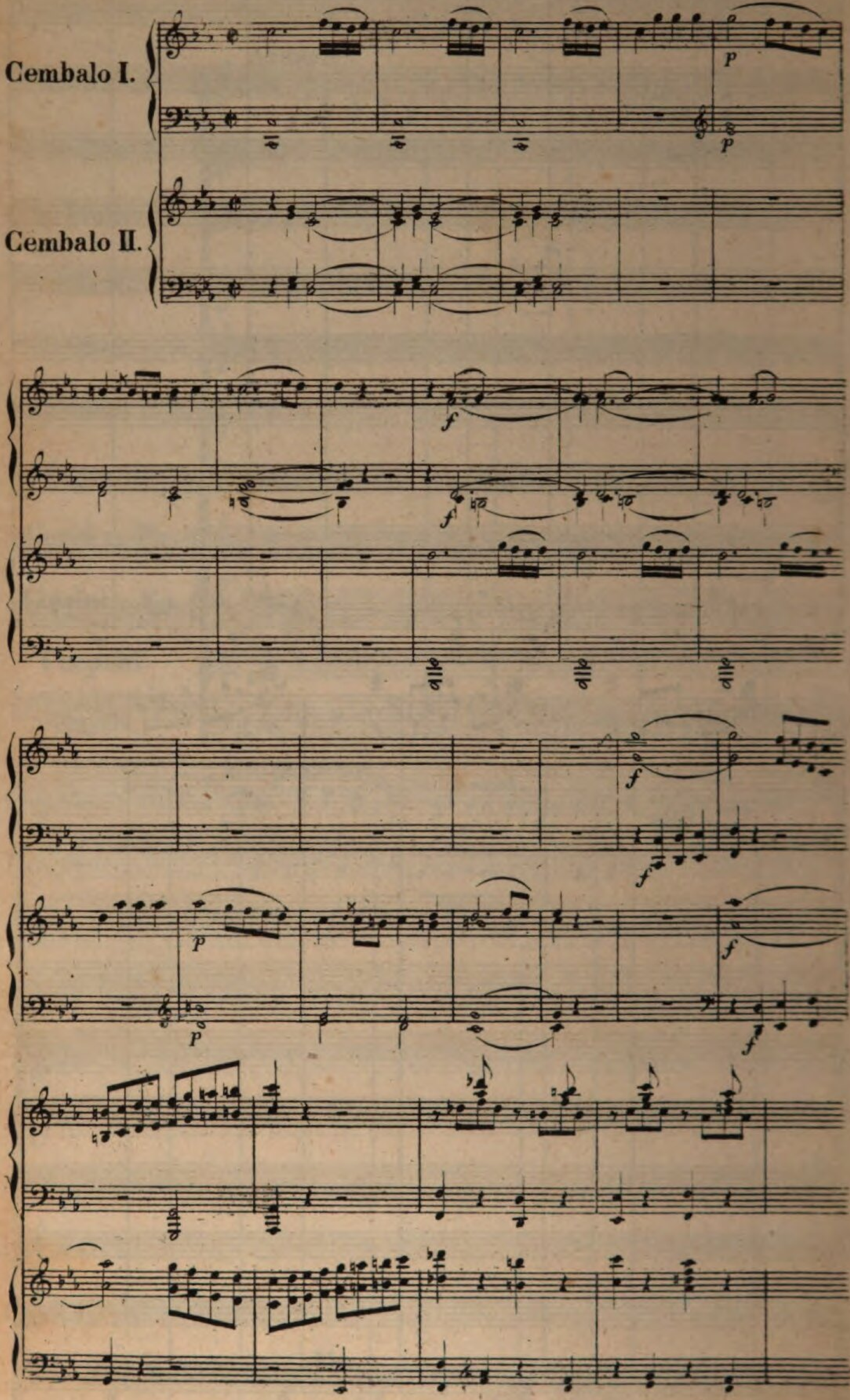
Anfänge unvollendeter Compositionen.

1. OUVERTURE. (s. III. s. 454 f.)

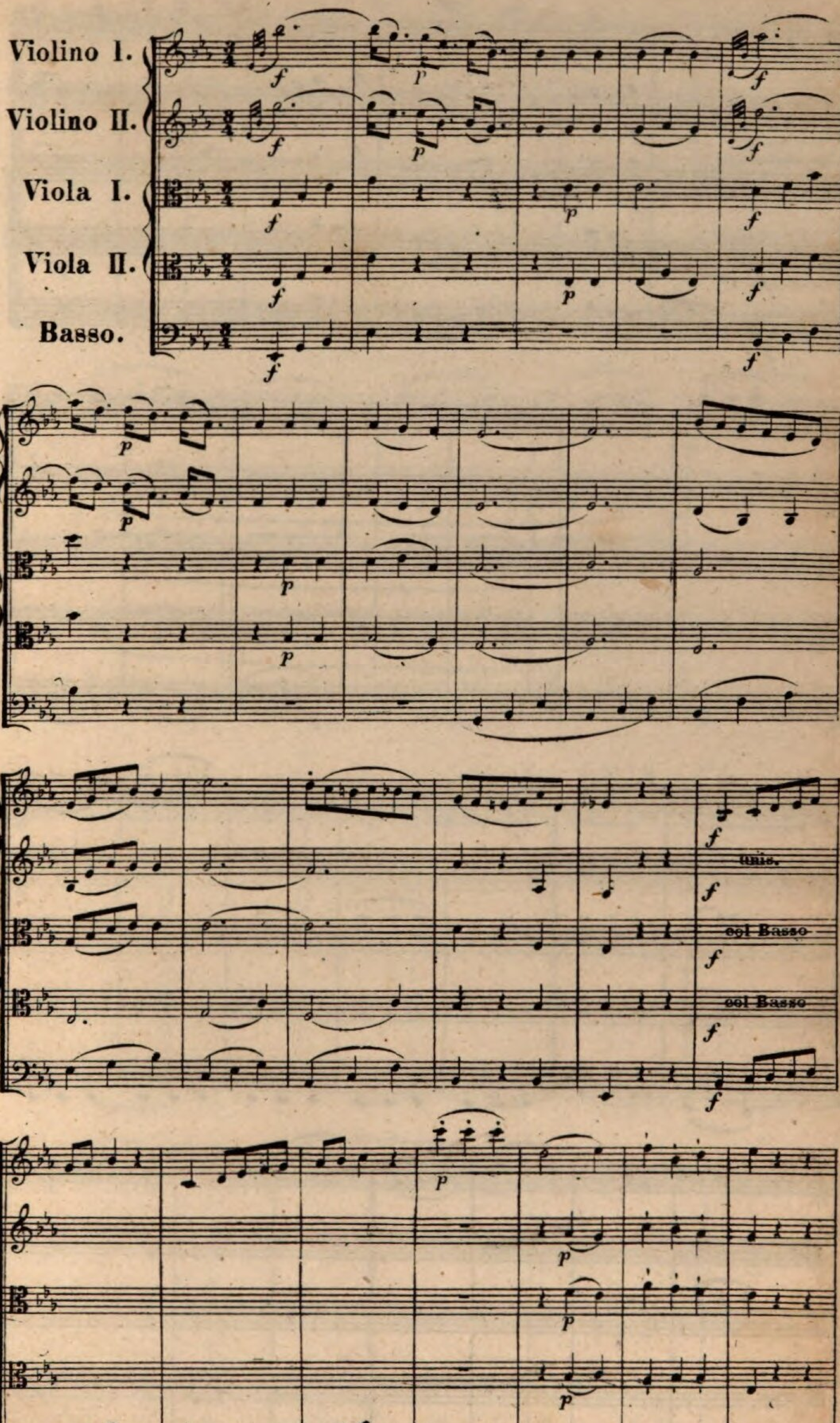


Basso.

2. SONATA a 2 CEMBALI.



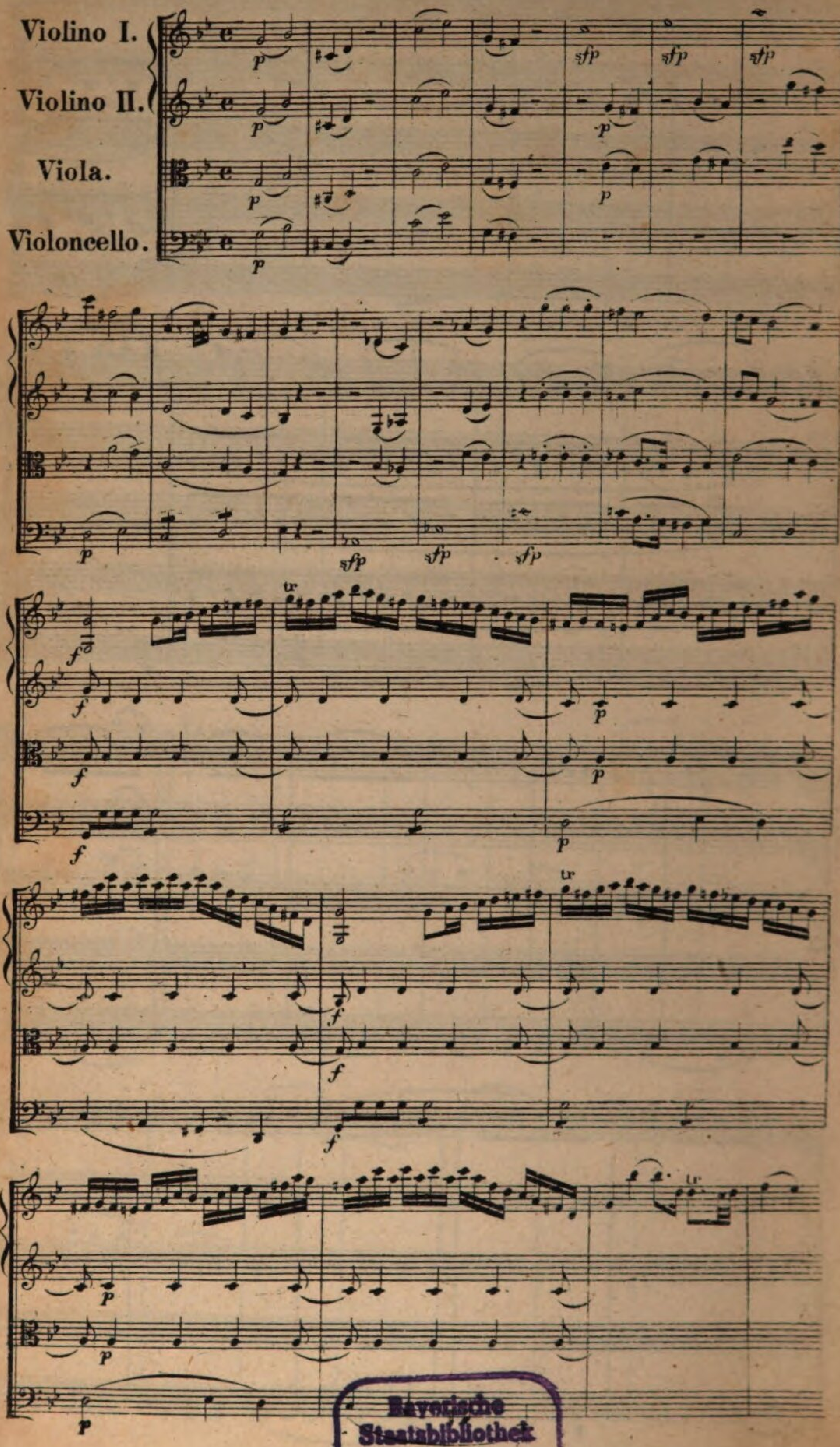
3. QUINTETTO.


Violino I.
Violino II.
Viola I.
Viola II.
Basso.
unis.
col Basso
col Basso





4. QUARTETTO.



Jahn, Otto,

W. A. Mozart

Bd.: 3

Leipzig 1858